Я. Тугендхольдъ

ПРОБЛЕМЫ
и
ХАРАКТЕРИСТИКИ

(СБОРНИКЪ ХУДОЖЕСТВ.
КРИТИЧЕСКИХЪ СТАТЕЙ)

ИЗДАНІЕ
„АПОЛЛОНА"

Я. Тугендхольдъ

ПРОБЛЕМЫ И ХАРАКТЕРИСТИКИ

СБОРНИКЪ ХУДОЖЕСТВ.
КРИТИЧЕСКИХЪ СТАТЕЙ

ИЗДАНІЕ
„АПОЛЛОНА"

ПЕТРОГРАДЪ
1915

Типографія Акц. О-ва Тип. Дѣла въ Петроградѣ.
7-я рота, 26.

ОТЪ АВТОРА

Въ предлагаемыхъ статьяхъ (появившихся сначала въ „Аполлонѣ“ и вновь пересмотрѣнныхъ) авторъ старался наглядно показать сущность эволюціи, совершенной французскимъ искусствомъ — выдвигая отдѣльныя проблемы его и выявляя разный къ нимъ подходъ смѣнявшихъ другъ друга теченій. Попутно съ постановкой проблемъ, автора занимали и характеристики отдѣльныхъ индивидуальностей, творчески работавшихъ надъ ихъ разрѣшеніемъ.

Изъ числа репродукцій — нѣкоторыя появляются впервые.

Москва 1914.

ПРОБЛЕМА „НАТЮРМОРТА“

ПРОБЛЕМА „НАТЮРМОРТА“

Il y a une expression consacrée, qui nous contrarie beaucoup... c'est celle de la nature morte, comme si la nature ne vivait pas toujours!

Th. Gautier.

La Fée:... On voit à l'instant même ce qu'il y a dans les choses: l'âme du pain, du vin, du poivre, par exemple.

M. Maeterlinck.

Странная живопись — „мертвая природа“: она заставляетъ насъ любоваться копіей тѣхъ вещей, оригиналами которыхъ мы не любуемся!

Паскаль.

О, изумленіе вещей — до малѣйшей частицы!

Уитманъ.

I

И въ чемъ, быть можетъ, не сказалась столь наглядно разность между современностью и историческимъ прошлымъ, какъ въ изображеніи такъ называемой „мертвой природы“, этомъ простѣйшемъ изъ художественныхъ жанровъ. Я удерживаю пока неудачный терминъ — nature morte — совершенно не опредѣляющій то новое постиженіе вещей, которое обусловило нынѣшній расцвѣтъ предметной живописи.

А расцвѣтъ этотъ не подлежитъ сомнѣнію: — кто изъ величайшихъ художниковъ современности прошелъ мимо красоты вещей и растеній? Правда, многія былыя столѣтія отмѣчены этой любовью къ неодушевленному, и издавна тянутся звенья художниковъ, влюбленныхъ въ роскошную снѣдь и цвѣты. Но то были спеціалисты, знатоки кухни и оранжереи. Вспомнимъ мастеровъ obsonia (кухонныхъ сюжетовъ) въ античной мозаикѣ, „обжорныхъ“ живописцевъ Фландріи и Голландіи или итальянскихъ цвѣтописцевъ, какъ Tisio — „Гвоздика“ и Mario de Fiori. Но именно вслѣдствіе этой спеціализаціи „мертвая природа“ играла въ искусствѣ прошлаго второстепенную роль, была низшимъ жанромъ. Имъ, этимъ спеціалистамъ, поручали большіе мастера писать цвѣты въ своихъ композиціяхъ, какъ, напримѣръ, Рубенсъ Даніелю Зегергу и Яну Брейгелю, Іордансъ — Снейдерсу, Рафаель — Джованни да Удине.

Двѣ черты характерны для „мертвой природы“ въ прежнемъ искусствѣ: декоративность или натурализмъ. Творцы римскихъ мозаикъ и фресокъ писали цвѣты и плоды, какъ геометрическое украшеніе; средневѣковые миніатюристы и вышивальщики ковровъ изображали ихъ въ видѣ цвѣтущихъ орнаментовъ, итальянскіе пантеисты XV вѣка любовались ими, какъ вешнимъ ковромъ (Ф. Ф. Липпи, Гоццоли, Ботичелли). Въ стилизованныхъ цвѣточныхъ и фруктовыхъ гирляндахъ Рафаелевыхъ Ложъ эта чисто декоративная тенденція достигла своего апогея...

Голландцы и Фламандцы первые подошли къ неодушевленному міру, какъ къ самодовлѣющему жанру, какъ къ замкнутой въ себѣ станковой картинѣ. Благодаря этой нидерландской плеядѣ, „мертвая природа“ перестала быть аксесуаромъ историческихъ и религіозныхъ сюжетовъ, атрибутомъ пиршествъ или декоративнымъ арабескомъ. Но освободивъ ее отъ служебныхъ задачъ, нѣкоторые нидерландцы и ихъ французскіе преемники въ то же время подчинили ее естественной исторіи. Если у итальянцевъ изображеніе флоры было нераздѣльно съ алегорическими фигурами людей, то отнынѣ вокругъ цвѣтовъ закружились бабочки и закишѣли различные гады. Въ пышной нагроможденности и педантичной точности natures mortes XVI—XVII вв. было много любви и даже чувственнаго культа вещей — но несомнѣнна близость ихъ къ тогдашней натурфилософіи, къ зоологическому и ботаническому атласу, къ Museum d'histoire naturelle. Таковы хотя бы работы Миньона, ванъ-Гейзума или Н. Робера (de la Fleur), которому Людовикъ XIV предоставилъ Люксембургскую оранжерею, и Ж. Спендонека, живописца и вмѣстѣ съ тѣмъ — администратора Jardin des Plantes.

Освобожденіе мертвой природы отъ Сциллы декоративности и Харибды гербарія совершено было Шарденомъ. Изъ безвоздушной среды Миньона, съ архитектурной декораціи Депорта онъ перенесъ вещи въ мягкую атмосферу уютнаго intérieur'a. „Писать надо не красками, а чувствомъ“, говорилъ Шарденъ, и въ этихъ словахъ воплотилось новое, нарождавшееся, интимно-любовное отношеніе къ матеріальному міру, къ самымъ обыденнымъ вещамъ буржуазнаго обихода. „Для Шардена нѣтъ неблагодарныхъ предметовъ въ природѣ“ — писалъ о немъ Дидро. Первокласный жанристъ и портретистъ, онъ показалъ возможность „мертвой природы“ не какъ спеціальной и низшей отрасли искусства, а какъ колористическаго сюжета,

достойнаго универсальныхъ талантовъ. Въ этомъ смыслѣ Шарденъ проложилъ путь Курбе, Мане и Сезанну.

И чрезвычайно характерно, что самаго выраженія nature morte еще не существовало при Шарденѣ: его поклонникъ и толкователь, Дидро, не зналъ этого термина. Просмотрите „Les Salons“ Дидро — вы увидите, что понятіе nature morte поглощается у него peinture de genre. Дидро говоритъ иногда nature inanimée, но никогда — nature morte. Это мертвое слово возникло во Франціи лишь въ XIX вѣкѣ вмѣстѣ съ торжествомъ реализма и искусства „обмана зрѣнія“, вмѣстѣ съ воцареніемъ буржуазной публики; идеаломъ живописи которой былъ виноградъ Зевксиса — въ прошломъ и фотографическія natures mortes Дегоффа — въ настоящемъ. Я вовсе не хочу умалять мощную красоту цвѣтовъ и плодовъ Курбе, вернувшагося въ эпоху романтизма къ прекрасной вещественности Голландцевъ, но несомнѣнно, что эпитетъ безжизненный, въ извѣстномъ смыслѣ, обязанъ и живописи Орнанскаго мастера съ ея матеріальной тяжестью и отсутствіемъ движенія...

Однако, уже въ серединѣ XIX вѣка извѣстный критикъ Торé и поэтъ Готье, словно предчувствуя грядущія завоеванія въ области „мертвой природы“, протестовали противъ этой терминологіи. „Есть одно освященное выраженіе, которое претитъ намъ, это — nature morte; какъ будто природа не всегда живая !“, писалъ авторъ „Эмалей и Камей“, самъ — поэтъ-ювелиръ.

И дѣйствительно, пора отбросить этотъ неологизмъ и вернуться къ старому и гораздо болѣе проникновенному термину, существующему на всѣхъ языкахъ, кромѣ французскаго и нашего: Stilleven (по голландски), Stilleben (по нѣмецки), Still-life (по англійски) и Riposo (по итальянски), что значитъ — „спокойная жизнь“. Безмолвная и пасивная жизнь вещей. Этотъ терминъ, утверждающій лишь относительную неподвижность вещей, но не отрицающій за ними элементовъ и намековъ органической жизни, какъ нельзя болѣе подходитъ къ современной nature morte, въ основѣ которой лежитъ своеобразный эстетическій панпсихизмъ...

Въ самомъ дѣлѣ, какая же это „мертвая природа“ — росистыя, только что сорванныя розы Э. Мане, или сладострастные плоды Гогена, или расцвѣтающія солнца Ванъ-Гоговскихъ подсолнечниковъ, или чувственныя принад-

лежности Дегасовскихъ будуаровъ, или сытые клеенки и ситчики Вюйаровскихъ столовыхъ, или даже — старчески перекошенныя тарелки Сезанна? И почему каменный „Руанскій Соборъ“ Клода Моне — живая природа, пейзажъ, а его же тюльпаны и сочныя яблоки — nature morte?

II

Чтобы постичь различіе между прежнимъ и новымъ изображеніемъ неодушевленнаго міра, надо сравнить natures mortes Курбе и Мане. Курбе, стоявшій на точкѣ зрѣнія наивнаго реализма, думалъ, что эстетическое созерцаніе должно быть созерцаніемъ объективнымъ, совершенно адэкватнымъ дѣйствительности: въ цвѣтахъ и фруктахъ онъ видѣлъ внѣшнія, безусловно пасивныя т ѣ л а, реальности, подлежащія возможно болѣе точному копированію. То, что больше всего изумляло современниковъ въ natures mortes Шардена — илюзія выпуклости, умѣніе сдѣлать вещи вылѣзающими изъ холста — больше всего занимало и Курбе. Мане, также начавшій съ подражанія старымъ мастерамъ (голландцамъ — въ своихъ „Рыбахъ“, „Дичи“ и „Зайцѣ“, Веласкезу — въ букетѣ „Олимпіи“), сумѣлъ подойти къ „мертвой природѣ“ совершенно иначе. Художникъ долженъ передавать не res, не вещь въ себѣ, но свое впечатлѣніе отъ вещи, свой психическій эквивалентъ ея, — не то, что есть (и что, въ концѣ концовъ, непознаваемо), но то, ч т о к а ж е т с я. Таковъ былъ новый лозунгъ, выдвинутый Мане въ его картинѣ „La Brioche“ (1870 г.). Великое откровеніе его natures mortes не столько въ ихъ колористической красотѣ, сколько въ ихъ внѣшней незаконченности и внутренней свѣжести, въ томъ, что вотъ этотъ стаканъ съ розами зафиксированъ немногими мазками и ударами цвѣта — какъ внезапно обрадовавшее впечатлѣніе, какъ неожиданное благоуханіе. Отсюда, изъ этого субъективизма, вытекали дальнѣйшіе выводы — непріятіе эмпирическихъ случайностей, опущеніе деталей, стремленіе къ эстетической концентраціи, къ упрощенію красочной гаммы и тональной скалы, — та в о л я к ъ в ы б о р у, которой не было у реалистовъ. Въ красотѣ valeurs (красочныхъ соотношеній), въ нарочной свѣтлости розы на темномъ фонѣ, подчеркивающемъ ея непорочную наивность, — сильнѣйшее очарованіе его натюрморта, такого скромнаго по сравненію съ цѣлыми оранжереями и гербаріями прежнихъ

мастеровъ. Какъ въ фокусѣ, отразился въ этомъ маленькомъ цвѣткѣ большой волевой темпераментъ художника; это — вещь, отраженная уже не одной сѣтчатой оболочкой, а чѣмъ то болѣе сложнымъ, и поэтому сама ставшая почти одушевленной. Да, Мане любилъ natures mortes. Курбе писалъ ихъ главнымъ образомъ въ тюремной тѣни, по необходимости, когда нельзя было достать живыхъ моделей — Мане писалъ ихъ на волѣ, при свѣтѣ солнца. Такъ произошла перестановка ролей въ формулѣ „мертвой природы": человѣкъ — вещь. У реалистовъ познающій субъектъ игралъ въ извѣстномъ смыслѣ пасивную роль по отношенію къ изображаемому объекту; у Мане дѣйственная роль перешла къ человѣку, который созерцаетъ вещи. Мане преодолѣлъ въ себѣ самомъ и во всей французской живописи вліяніе голландцевъ, которыхъ Шопенгауэръ считалъ выразителями „чисто объективнаго, безвольнаго созерцанія". Воспитанный на Шарденѣ, онъ пошелъ дальше своего учителя, эмансипировалъ nature morte отъ peinture de genre и выдвинулъ ее, какъ колористическую и психологическую проблему.

Вслѣдъ за Мане появились другіе художники, которые еще болѣе приблизились къ тайнѣ вещей и перекинули мостъ между душой современнаго человѣка и nature morte. Въ этомъ обновленіи „мертвой природы" сыграла извѣстную роль общая эволюція идей. Кризисъ наивнаго реализма и матеріализма въ области живописи совпалъ съ прогресомъ физическихъ и біологическихъ знаній, съ одной стороны, и расцвѣтомъ литературнаго символизма — съ другой.

Въ самомъ дѣлѣ, успѣхи науки, во второй половинѣ XIX вѣка, не могли не способствовать косвеннымъ образомъ оживленію „мертвой природы" въ сознаніи художниковъ. Развѣ оптическія открытія Гельмгольца и Шеврейля не открыли передъ живописцемъ богатую динамику цвѣта, тамъ, гдѣ раньше предполагались локальные, неизмѣнные цвѣта? Развѣ завоеванія новѣйшей біологіи не сузили пропасть между неорганической природой и органической жизнью, между растительнымъ и животнымъ мірами? А разъ біологъ отказывается провести точную грань между живымъ и безжизненнымъ, а ботаникъ договаривается до признанія ощущеній у всякой живой ткани — то для художника тѣмъ болѣе не можетъ быть принципіальной разницы между этими двумя природами, и онъ въ правѣ строить самыя широкія гипотезы и допускать то, что еще не допустимо эмпирически. Ибо въ этомъ интуитивномъ опереженіи точнаго познанія — одна изъ задачъ искусства...

Нидерландскіе мастера работали въ тѣ времена, когда натуралисты видѣли въ растеніяхъ бездушныя тѣла. Французскіе импресіонисты выступили въ ту эпоху, когда учтена была великая живительная роль солнца, и растенія стали изучаться какъ полуодушевленные хранители солнечной энергіи, — когда идея взаимодѣйствія вещей проникла въ умы. Именно эта а с и м и л я ц і я в е щ е й с ъ о к р у ж а ю щ е й с р е д о й и создаетъ трепетъ жизни въ „мертвой природѣ“ Клода Моне и Ренуара. Ихъ фрукты и цвѣты какъ бы вступаютъ въ обмѣнъ съ атмосферой — вдыхаютъ изъ нея воздухъ и выдыхаютъ его изъ себя въ переработанномъ, то есть перекрашенномъ видѣ. Краски алаго яблока повторяются въ фонѣ, пробуждаютъ въ немъ дополнительныя, зеленоватыя созвучія и сливаются съ нимъ въ одну вибрирующую воздушную гармонію. Здѣсь исчезаетъ старое дѣленіе картины на предметы и фонъ — то и другое образуетъ единое цѣлое, какъ бы обмѣниваясь другъ съ другомъ своими красками или отличаясь другъ отъ друга лишь относительнымъ количествомъ однѣхъ и тѣхъ же красокъ. Развѣ это не есть живописное воплощеніе научной идеи обмѣна веществъ?

Любопытно, что уже въ 50-хъ годахъ прошлаго вѣка упомянутый мною Topé писалъ: „Nature morte — абсурдъ. Развѣ цвѣты не живутъ? У нихъ есть дыханіе и здоровье; они бываютъ веселыми и грустными, они движутся безустанно... Нѣтъ, цвѣты — не мертвая природа и ничто не мертвая природа! Все живетъ и движется, все дышитъ, все измѣняется ежеминутно. Все беретъ или даетъ нѣчто окружающей средѣ, измѣняя ее и измѣняясь само. Все соприкасается со всѣмъ и участвуетъ въ общей жизни. Вино, вотъ въ этомъ бокалѣ, испаряется на солнцѣ и уходитъ въ незримое. Золотой ларчикъ теряется отъ соприкосновенія съ восточнымъ ковромъ, на который онъ поставленъ. Дамасская сабля привлекаетъ атомы сырости, покрывается ржавчиной, и со временемъ эти ножны ржавчины пожрутъ стальной клинокъ. Omnia mutantur, nihil interit“ (Thoré. Musée de Rotterdam).

Еще нагляднѣе выявлена эта низшая жизнь, эта intelligence des fleurs (какъ назвалъ ее Матерлинкъ) въ „мертвой природѣ“ Ванъ-Гога. Солнце — вотъ та жизненная сила, тотъ магическій алмазъ, которымъ старается завладѣть Ванъ-Гогъ, чтобы съ помощью его освѣтить душу вещей. Самъ вѣчно-стремительный, онъ старается раскрыть въ каждомъ растеніи его скрытую

Ванъ-Гогъ. *Цвѣты.*

устремленность къ солнцу или отъ солнца. Его подсолнечники, ирисы, шиповники точно растутъ на глазахъ у зрителя; выпрямляются или никнутъ къ землѣ, шевелятъ листьями, реагируютъ на свѣтъ, — точно дышатъ и видятъ и чувствуютъ. Весь растительный міръ охваченъ у него вѣчнымъ движеніемъ, которое рисуется ему не слѣпымъ тяготѣніемъ, а проявленіемъ нѣкоей разумной воли; эта воля къ движенію и есть душа Ванъ-Говской „мертвой природы", „идея" каждаго его тѣла. Его растенія — это одушевленныя существа, живущія напряженной и таинственной жизнью, которую онъ, Ванъ-Гогъ, силится постичь и закрѣпить на полотнѣ. Отсюда всѣ неровности его техники, — то обманно-спокойной, то безумно-торопливой, бѣшеной нервной. „Прежде, чѣмъ уѣхать отсюда, я надѣюсь еще разъ возобновить атаку на кипарисы", — въ этихъ словахъ художника вылилось все отношеніе его къ вещамъ. И дѣйствительно, его natures mortes — какая то мучительная и ожесточенная борьба человѣка съ тѣмъ, что внѣ человѣка,

борьба за разгадку біологической тайны, — какой то трагическій экстазъ и надрывъ человѣческаго познанія, не могущаго примириться со своей предѣльностью и относительностью. Потомокъ „объективныхъ“ голландцевъ, Ванъ-Гогъ подымается здѣсь до высочайшаго паѳоса Фауста...

Таково оживленіе „мертвой природы“, вызванное осознаніемъ біологическаго единства „мертвой“ и живой природы и въ частности — вторженіемъ въ живопись магическихъ, живительныхъ лучей солнца. Но этимъ еще не исчерпываются завоеванія новѣйшаго художества. Въ сущности, и а с и м и л я ц і я вещей съ окружающей средой, которую мы наблюдали у Моне и Ренуара, и Ванъ-Гоговскій в о л ю н т а р и з м ъ представляютъ исканія естественно-объективнаго характера. Здѣсь искусство выступаетъ не столько въ роли творчества, сколько въ роли познанія; здѣсь утверждается связь вещей съ воздухомъ и солнцемъ и между собою, но не вещей съ человѣкомъ. А именно это послѣднее и интересуетъ художника-символиста, — не жизнь вещей во внѣшней средѣ, а внутреннее соотвѣтствіе этой жизни съ душой человѣка. Проблема общности между вещью и человѣкомъ — проблема по преимуществу художественная, имѣющая дѣло не съ данными индукціи, не съ фактами анализа, а единственно — съ интимной потребностью нашей души во всеобъемлющемъ синтезѣ. Предметы нашей комнаты для ученаго останутся тѣлами такого-то состава и строенія, въ которыхъ если и происходитъ извѣстный химическій процесъ, то во всякомъ случаѣ — независимый отъ человѣка. Но художникъ скажетъ ему, что тѣла мѣняютъ свой ликъ въ зависимости отъ человѣческаго настроенія; онъ возразитъ ему красивыми словами Роденбаха:

Пусть каждый думаетъ: у комнатъ нѣтъ души, —
Въ нихъ все безмолвствуетъ среди недвижныхъ тканей, —
О нѣтъ! онѣ живутъ въ таинственной глуши,
Заводятъ съ нами рѣчь, чуть зыблютъ кругъ мечтаній...

III

Эта интимная любовь къ вещамъ всегда была отличительной чертой французскаго вкуса: эклектическое колекціонерство неразрывно связано со всѣми французскими стилями XVIII вѣка, но особенно расцвѣло оно во второй половинѣ прошлаго столѣтія вмѣстѣ со вторженіемъ японскихъ и

экзотическихъ вещей и появленіемъ символизма, какъ художественной школы. Вспомнимъ утонченныхъ собирателей bibelots, Гонкуровъ, или героя Гюисманса, добровольно промѣнявшаго внѣшній міръ на міръ вещей и цвѣтовъ, или Малларме, черпавшаго поэтическія вдохновенія въ обстановкѣ своей комнаты, или того же Роденбаха, нѣжнаго поэта кружевъ и цвѣтовъ. Въ этомъ культѣ вещей не было и нѣтъ нашей русской интимной поэтизаціи прошлыхъ стилей. Французы любятъ не столько гармоническую совокупность вещей, сколько каждую вещь въ отдѣльности за ея couleur locale, за тѣ асоціаціи, которыя она навѣваетъ. Отсюда этотъ эклектизмъ, эта этнографическая пестрота утонченнаго французскаго intérieur'a (кабинета поэта или мастерской художника), какъ бы замѣняющая въ воображеніи француза вселенную и играющая такую же роль, какъ настоящія путешествія въ жизни англичанъ. Здѣсь каждая вещь становится для фантазіи своего рода „invitation au voyage", вызывая неожиданныя „соотвѣтствія". Въ поэзіи Бодлера, въ сонетахъ и прозѣ Малларме можно найти много примѣровъ подобной асоціирующей роли вещей...

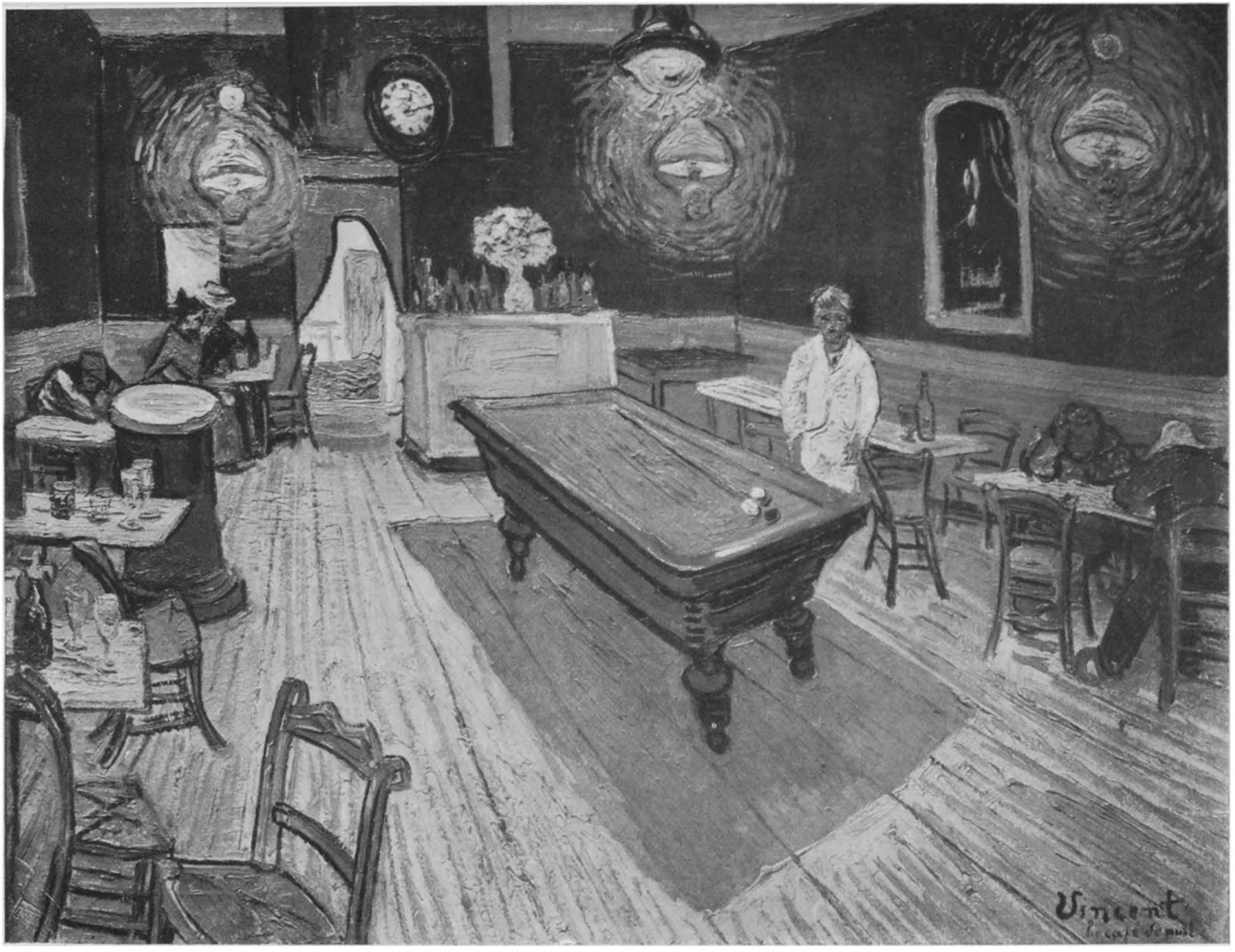
Эта „эстетика соотвѣтствій", эта любовь къ вещамъ, какъ къ носителямъ человѣческихъ переживаній, и отразилась на „мертвой природѣ" конца прошлаго столѣтія. Импресіонисты отмѣтили низшую жизнь „мертвыхъ" предметовъ; слѣдующее за ними поколѣніе увидѣло въ вещахъ — духовное бытіе, въ мірѣ — универсальную одушевленность. Прежніе натюрмортисты, старые мастера, придавали вещамъ либо узко утилитарное, либо опредѣленно-алегорическое значеніе атрибутовъ; теперь, при свѣтѣ символизма, въ каждой вещи открылось множество образовъ, множество возможностей. И если Шардена называли peintre d'attributs, то новыхъ натюрмортистовъ слѣдовало бы, въ сущности, назвать художниками символовъ *. Впрочемъ, уже у Ренуара можно найти своеобразный эротическій пантеизмъ, проникающій всю его живопись. Есть нѣчто общее между полнокровной тѣлесностью его женщинъ, сочностью его яблокъ, спѣлостью его персиковъ— точно они сдѣланы изъ одной матеріи. Въ его фруктахъ есть что то тѣлесное, плотское, упругое; въ ихъ бархатистой, горячей алости — точно нѣкій румянецъ стыда...

* Новое слово synchromie — неудачно, такъ какъ оно относимо ко всякой гармоніи красокъ, а не только къ nature morte.

Еще больше роскошной тѣлесности въ экзотическихъ фруктахъ Гогена, этой амброзіи богоподобныхъ дикарей, обожествляющихъ все, что въ человѣкѣ и для человѣка. Есть въ нихъ нѣчто фаллическое, нѣчто — отъ древнихъ праздниковъ въ честь Діониса. Но въ его цвѣтахъ, есть и иная мистика — жуть человѣка передъ его низшими собратіями, жуть передъ тайной растенія, подчеркнутая иногда зловѣщими глазами кошки, иногда фигурой идола. Какъ подлинному таитянину, мерещатся ему въ цвѣтахъ знаменія и заклятія, колдующіе знаки цѣлаго іератическаго языка. Такъ, на картинѣ „L'Esprit veille" цвѣты tupapau испускаютъ фосфорическій свѣтъ, предупреждая лежащую дѣвушку о томъ, „что духи мертвыхъ бодрствуютъ и готовы явиться" (см. дополненіе къ „Ноа-Ноа")...

Совершенно иная психологія въ букетахъ Одилона Редона. Его наивные цвѣточки кажутся написанными гимназисткой или сдѣланными изъ матеріи, какъ бѣдные городскіе цвѣты Верлена; но всмотритесь внимательнѣе, и вы почувствуете въ нихъ какое то болѣзненное очарованіе искусственности, — тѣ мертвенныя чары, которыя такъ пугали и плѣняли des Esseintes'a Гюисманса. Такіе же цвѣты, полу-цвѣты — полу-перья изображаетъ и Ванъ-Донгенъ; пересаженные съ дамскихъ шляпъ въ стекляныя вазы, они кажутся жуткими символами фабричной экзотики, символами поистинѣ мертвой природы Города... Еще острѣе духовность вещей у Ванъ-Гога; выше я говорилъ объ его растеніяхъ, но и помимо нихъ все, что онъ пишетъ, полно человѣческаго настроенія. Въ его нѣсколькихъ блѣдно-лиловыхъ картофеляхъ, брошенныхъ въ глиняную миску, такая потрясающая квинтэсенція человѣческой бѣдности, какой нѣтъ во всей живописи Милле и Курбе; они кажутся огромными затвердѣвшими каплями слезъ — lacrimae rerum. Другую картину Ванъ-Гога — „Книги" — хотѣлось бы назвать „Романами", — до такой степени символизирована этими жгучими, желтыми и алыми обложками чувственная душа латинскаго романа.

И когда видишь всѣ эти ничтожные предметы, „Соломенную Шляпу", „Башмаки", „Трубку", „Книги", одухотворенные художникомъ, вспоминается одно замѣчаніе Паскаля — „какая это странная живопись — nature morte: она заставляетъ любоваться копіей тѣхъ вещей, оригиналами которыхъ вовсе не любуешься!" И хочется пояснить эту „странность" — вѣдь это она, великая человѣческая нервность, преображаетъ эти жалкія вещи...



Ванъ-Гогъ. *„Ночной трактиръ"*

Но особенно убѣдительны у Ванъ-Гога столы и стулья — одни и тѣ же столы и стулья, такіе уютные и приглашающіе въ его „Спальнѣ“ и такіе угловатые и жесткіе въ его „Ночномъ Кафе“, гдѣ тщетно ищутъ отдыха бездомные бродяги. Здѣсь вещи изображены такими, какими онѣ являются этимъ усталымъ посѣтителямъ — здѣсь бильярдный столъ въ своемъ ракурсѣ похожъ на гробъ, здѣсь висячія лампы напоминаетъ тусклую луну средь бездорожья осени. Здѣсь назойливо явственны часы, медленно отсчитывающіе эту трактирную ночь. Здѣсь, какъ у Достоевскаго, въ биліардной — „все до такой степени пошло и прозаично, что становится почти фантастическимъ“. Такъ измѣняются вещи въ зависимости отъ того, какими глазами смотритъ на нихъ человѣкъ, — наблюденіе, геніально воплощенное въ разсказѣ Вилье де Лиль-Адана „Вѣра“, гдѣ весь обликъ комнаты мѣняется въ связи съ переживаніями героя...

Такую же внутреннюю гармонію между вещами и человѣкомъ мы видимъ у М. Дени, Боннара, Вюйара, Мангена. Въ „Nativité“ Мориса Дени (очевидно, навѣянной „Рожденіемъ Ивана Крестителя“ Фуке) тазъ, въ которомъ купаютъ младенца, и кровать, на которой лежитъ роженица, и даже подсвѣчники, такъ же, какъ и лица женщинъ, — чрезмѣрно округлы и утолщенны. Образъ беременности, идея материнства разлиты здѣсь во всѣхъ вещахъ и во всѣхъ контурахъ — та идея, асоціацію которой внушало Малларме созерцаніе круглой гитары („Une dentelle s'abolit“)...

Наоборотъ, въ уборныхъ Боннара, гдѣ моются смуглыя дѣвушки, бѣлье и всѣ принадлежности становятся также тѣлесными, теплыми, трепетными. А на крошечной пастели Дегá (въ Люксембургскомъ музеѣ), въ простой тигровой шкурѣ какъ бы сконцентрировано все хищное сладострастіе женщины и ея будуара. „Коверъ — душа комнаты“, сказалъ Э. По — именно таковы ковры у Мангена, какіе то горячія сгущенности и сочные разливы цвѣта, — яркіе пушистые ковры, по которымъ съ кошачей чувственностью ступаютъ его „Женщины“...

Совсѣмъ иное настроеніе царитъ въ комнатахъ Вюйара, на его обѣденныхъ столахъ и комодахъ. Но посмотрите сначала на прилавокъ, уставленный хрусталемъ и бутылками въ „Барѣ“ Мане, гдѣ золотистая „душа вина“, дробясь въ люстрахъ, играя въ зеркалѣ роемъ-перезвономъ искръ, поетъ Бодлеровскій chant plein de lumière. Здѣсь — магія вещей, пареніе духа

надъ повседневностью домашней жизни. Взгляните потомъ на обѣденные столы Вюйара, покрытые красными клѣтчатыми клеенками, столы, за которыми возсѣдаютъ акуратные буржуа — какая тупая ограниченность, какая душевная безкрылость въ этихъ вещахъ, какъ навязчивы и неподвижны узоры Вюйаровскихъ клеенокъ, скатертей, обоевъ и чашекъ! Какъ рѣдко играетъ солнце въ этой тусклой комнатѣ, комнатѣ, въ которой только „ѣдятъ", какъ гнететъ эта „обстановочка", отъ которой такъ трудно уйти въ невѣдомыя дали души...

Такъ открываются передъ взоромъ художника, одареннаго ясновидящимъ алмазомъ Феи, благородныя и низкія души вещей, незримыя для другихъ...

IV

Въ сторонѣ отъ этого атмосферическаго и психологическаго постиженія вещей стоятъ произведенія Сезанна, величайшаго мастера въ области современной nature morte. Я говорю: въ сторонѣ — потому что въ его натюрмортахъ нѣтъ воздушности Моне и Ренуара или психологизма Ванъ-Гога. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя согласиться съ Камилломъ Моклеромъ, который видитъ въ произведеніяхъ Сезанна лишь „грубую поверхность". „Фрукты Сезанна — говоритъ онъ — это шары изъ какого угодно матеріала, выкрашенныя въ цвѣта яблокъ и грушъ; сотрите съ нихъ этотъ яркій цвѣтъ и вы найдете подъ нимъ гипсъ, тотъ же самый гипсъ, изъ котораго сдѣланъ фарфоръ его компотника или холстъ его скатертей". Почтенный критикъ смѣшиваетъ здѣсь двѣ вещи, два понятія.

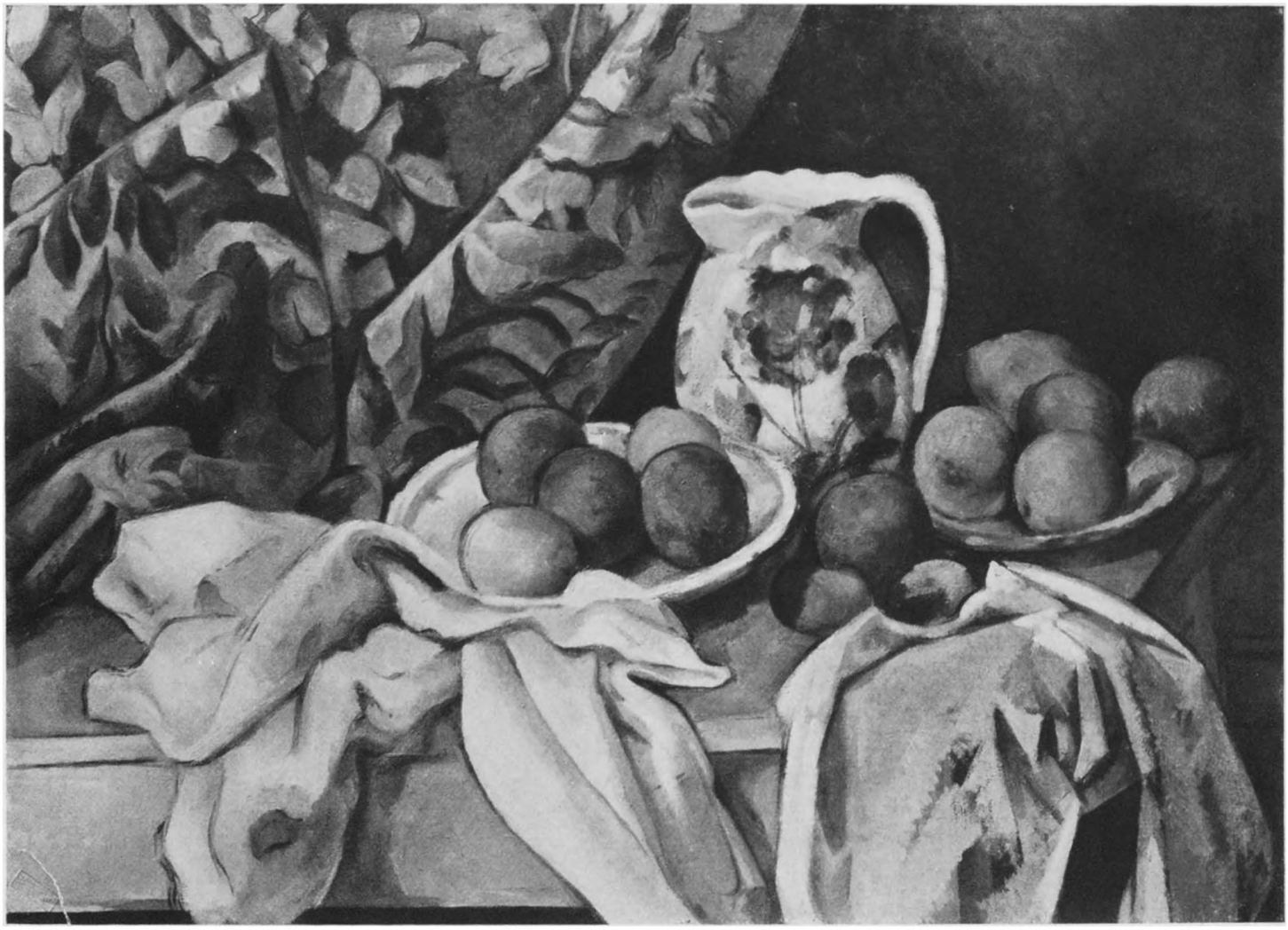
Да, Сезаннъ не стремится передать илюзію матеріала — его яблоки не хочется съѣсть, какъ яблоки Снейдерса, или погладить, какъ бархатистые фрукты Шардена: на нихъ хочется только смотрѣть. Это вещи, отрѣшенныя отъ всякаго утилитарнаго и человѣческаго значенія — это ц ѣ н н о с т и ч и с т о э с т е т и ч е с к і я. Сезаннъ воспринимаетъ вещи не со стороны ихъ химическаго состава, а съ точки зрѣнія ихъ формальнаго строенія. Не чувство матеріала, а чувство формы — вотъ пафосъ Сезанновскихъ natures mortes; онъ любуется объемомъ и твердостью тѣлъ, ихъ монументальнымъ строеніемъ.

Но такъ какъ онъ живописецъ, то эту скульптурность формы онъ выявляетъ

съ помощью цвѣта. Его яблоки похожи на большіе отшлифованные гранаты и изумруды, его вазы и чашки напоминаютъ синеватые опрокинутые купола, его салфетки ложатся тяжелыми бѣло-мраморными рельефами, а желтые столы, всегда взятые подъ угломъ, уходятъ въ безконечность, какъ карнизы храмовъ. Вмѣсто „обжорнаго" хаоса нидерландцевъ или японской капризности импресіонистовъ, во всѣхъ его natures mortes царитъ эта величавая, архитектурная гармонія. Пасивность вещей какъ нельзя болѣе соотвѣтствовала строго-сознательной манерѣ его живописи, интелектуализму его творчества: онъ изображалъ не настоящее яблоко, какъ реалисты, и не впечатлѣніе отъ яблока, какъ импресіонисты, но, какъ примитивъ — свое апріорное представленіе, свою схему, свою идею яблока. Фрукты были для него лишь живописными мотивами (какъ онъ самъ выражался) — звуками его излюбленной, разъ навсегда выработанной красочной гаммы. „Методъ Сезанна былъ чуждъ наивности — говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ Бернаръ. — Изъ общихъ законовъ Сезаннъ извлекъ принципы, которые и примѣнялъ въ своей живописи, такъ что онъ не столько копировалъ, сколько интерпретировалъ то, что видѣлъ. Его оптика заключалась скорѣе въ умѣ, чѣмъ въ глазу". А вотъ что онъ сообщаетъ по поводу Сезанновской „мертвой природы": „Сезанну нужно было время, чтобы добиваться — это время и предоставляли ему черепа, фрукты и цвѣты".

Да, фрукты, вазы и салфетки могъ онъ сочетать такъ, какъ хотѣлъ и согласно своей теоріи сведенія внѣшнихъ формъ міра къ тремъ простѣйшимъ элементамъ (шару, конусу и цилиндру) — что не всегда можно было сдѣлать въ пейзажѣ и портретѣ. Изъ пейзажа приходится выбирать, а „мертвую природу" можно подобрать такъ или иначе; не въ этой ли послушности вещей, съ которыми можно сдѣлать все что угодно — одна изъ главныхъ причинъ того первенствующаго значенія, какое получила nature morte въ нашу эпоху — эпоху синтеза во чтобы то ни стало?

И дѣйствительно, въ каждой nature morte Сезанна, какъ въ микрокосмѣ, сосредоточены всѣ формы природы и зажжены ея основные цвѣты: оранжевый, синій, зеленый. Но Сезанновскій синтезъ это — гармонія контрастовъ, оркестрація дисонансовъ. Гогенъ остроумно назвалъ Сезанна „Рембрандтомъ яблокъ": борьба свѣта и тѣни, чередованіе холодныхъ и теплыхъ тоновъ играютъ главную роль въ его симфоніи вещей. Одна сторона каждаго



П Сезанн

Nature morte (собр А П Морозова)

предмета вырисовывается у него во всей своей четкости, другая — какъ бы сливается съ тѣнью или фономъ; рядомъ съ синеватымъ холодомъ скатерти всегда горитъ у него огонь апельсина или багрецъ яблока...

Таковы характерныя черты Сезанновскихъ natures mortes: монументальность композиціи, скульптурность формы, полнозвучіе цвѣта и ритмичность контрастовъ. Но есть ли въ нихъ жизнь, въ чемъ такъ сомнѣвается Моклеръ? Да, въ нихъ есть стихія жизни, но жизни высшаго порядка, жизни метафизической, жизни символовъ. Его фрукты — атомы хаоса, сгущенные въ вѣчные символы; его яблоко — собирательный образъ, синтезъ всѣхъ яблокъ: оно такъ ярко и кругло, точно въ немъ претворились всѣ яркія и круглыя яблоки земли...

Но въ это объективное, космическое величіе Сезанновскихъ вещей мѣстами вторгается живая, несовершенная человѣческая личность, и есть нѣчто радующее насъ, простыхъ смертныхъ, въ этой пресловутой Сезанновской кривизнѣ, которой отмѣчены многія его линіи и которую самъ онъ объяснялъ своей болѣзненностью (см. воспоминанія Бернара), — въ этой гармоніи сверхъ-личнаго съ нервнымъ человѣческимъ „я". Дидро писалъ о Шарденѣ, что ему достаточно одной груши или вѣтки винограда, чтобы имя его было узнано: ex ungue leonem. То же самое можно сказать о Сезаннѣ — на каждомъ его яблокѣ нестираемая печать его стиля.

V

„Въ концѣ прошлаго вѣка предметы утратили свое назначеніе — они стали простыми мотивами, исходной точкой гармоническихъ и ритмическихъ исканій. Яблоко перестало быть вещью, и созерцаніе этого скромнаго фрукта вызываетъ въ насъ образъ цѣлаго міра, если только каждый ударъ кисти художника проникнутъ общей идеей", — говорилъ мнѣ старикъ Серюзье, и въ этихъ словахъ — завѣщаніе Сезанна. Если для плеяды художниковъ, вышедшихъ изъ Понтъ-Авенской школы, вещи имѣютъ нѣкое самодовлѣющее значеніе, какъ углубленные символы человѣческихъ переживаній — то для нынѣшняго поколѣнія, выросшаго на Сезаннѣ, онѣ стали мотивами. Но мотивами чего?

Здѣсь — рубежъ между кубистами и архаистами. Первые, утрируя до парадоксальности Сезанновскую архитектурность, доходятъ до геометрической концепціи вещей, до полнаго развеществленія матеріи, до безпредметности предметовъ. У Пикассо nature morte превращается въ іероглифы, у Метценжера фрукты становятся прозрачными, почти линейными схемами. Вмѣсто живой колоритности, у нихъ мертвыя, иногда впрочемъ красивыя гармоніи — сѣрыхъ камней, гипса или мѣди и цинка...

Архаисты, къ которымъ я причисляю Матисса, Лота и другихъ, исходятъ изъ совершенно другого начала, заложеннаго въ живописи Сезанна, — близости его къ примитивамъ. Дѣйствительно, въ Сезанновской яркости, этой „ярмарочной яркости", какъ презрительно назвалъ ее тотъ же Моклеръ, и въ самой манерѣ его моделировки есть такъ много общаго со старинными коврами, и лиможской эмалью, и бретонскимъ фаянсомъ, и лубочными картинками. Именно этотъ элементъ „лапидарности" и расцвѣлъ въ живописи указанныхъ мною художниковъ.

„Мертвая природа" Матисса похожа на звучные восточные ковры и персидскій фаянсъ, и причудливыми, цвѣтистыми арабесками кажутся его вазы, фрукты и цвѣты.

Отъ наивныхъ nature mortes Лебо вѣетъ духомъ старинной игрушки, а фрукты Лота производятъ впечатлѣніе во много разъ увеличенныхъ народныхъ орнаментовъ...

Но дальше всѣхъ, какъ извѣстно, пошли въ этомъ направленіи наши русскіе художники изъ „Бубноваго Валета", откровенно вернувшіеся къ вывѣскѣ. Во всемъ этомъ уклонѣ къ архаической декоративности, съ которой исторически и началась живопись вещей, есть одна цѣнная черта. Если для Бодлера и Малларме вещи имѣли значеніе лишь поскольку онѣ являлись „приглашеніемъ къ путешествію", призывомъ къ асоціаціямъ; если Пикассо онѣ служатъ лишь объектами для художественныхъ „вскрытій", — то для Матисса вещь есть прежде всего внѣшнее б л а г о, красивый подарокъ природы.

Въ этомъ смыслѣ стилизація „подъ вывѣску" — не только эстетическая мода. Вывѣска утрируетъ соблазны вещей; она — приглашеніе къ пиршеству, призывъ къ обладанію. Послѣ геніальныхъ и очеловѣченныхъ натюрмортовъ Ванъ-Гога, въ которыхъ столько міровой скорби — иногда такъ желанна эта наивная радость вещей, радость чувства реальности.

Иногда кажется, что намъ такъ не хватаетъ того одухотвореннаго эпикурейства, апостоломъ котораго былъ вѣчно алчущій, влюбленный въ жизнь Уитманъ:

О изумленіе вещей — до малѣйшей частицы!

ПЕЙЗАЖЪ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ.

ПЕЙЗАЖЪ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ.

Не то, что мните вы, природа, —
Не слѣпокъ, не бездушный ликъ.
Тютчевъ.

L'imagination fait le paysage.
Бодлеръ.

I

АЖДОЕ художническое поколѣніе по своему запечатлѣваетъ образы зримаго міра. Но объективный ликъ природы преображается въ вѣкахъ неизмѣримо медленнѣе, чѣмъ лицо человѣка на портретѣ, и поэтому каждое поколѣніе воспринимаетъ природу сквозь призму не только своего отдѣльнаго, но и всего накопленнаго искусствомъ опыта. Пейзажу, какъ и всякому художественному жанру, свойственна закономѣрность и традиція. Вотъ почему, чтобы понять ту большую и многообразную роль, которую возсозданіе природы играетъ въ современномъ французскомъ художествѣ, необходимо окинуть взоромъ историческія судьбы пейзажа.

Исторія пейзажа есть, въ сущности, исторія развитія чувства природы, исторія художническаго міровоспріятія, а послѣднее опредѣляется двумя факторами. Во-первыхъ — общимъ религіозно-философскимъ отношеніемъ къ міру *.

Только восточный пантеизмъ могъ вырастить роскошныя цвѣтенія флоры въ индійской и китайской живописи, въ персидскихъ миніатюрахъ и японскихъ какемоно. Наоборотъ, именно античный антропоморфизмъ

* А. Н. Бенуа, въ своемъ трудѣ „Исторія Живописи", опредѣляя понятіе пейзажа, относитъ къ нему „все, что не человѣкъ, все, что не связано съ живописцемъ общностью психологіи". Но дѣло въ томъ, что далеко не во всѣ историческія эпохи подъ пейзажемъ понималось то, что внѣ человѣка и противоположно человѣку — часто такой антитезы не существовало, ибо не было дуализма между человѣкомъ и природой вообще. Въ самой абсолютной формѣ этотъ дуализмъ былъ въ первобытномъ міроощущеніи, когда человѣкъ боялся міра, какъ вражьей силы. Въ восточномъ искусствѣ онъ покоится уже на прочномъ метафизическомъ основаніи — на пріоритетѣ міроощущенія надъ

лишилъ греко-римское искусство живого чувства природы: у грековъ и римлянъ пейзажъ имѣлъ лишь аксесуарное значеніе, какъ рамка для миѳологической сцены или декоративный орнаментъ въ стѣнописи. Средневѣковое искусство являетъ то же преобладаніе человѣка надъ природой, какъ бы символизируемое той непропорціональной миніатюрностью пейзажа сравнительно съ фигурами людей, которая такъ впечатляетъ и трогаетъ насъ въ готическихъ манускриптахъ и фрескахъ Джотто. Въ основѣ этого первенства человѣка надъ природой скрывалась уже не гордыня эллинскаго антропоцентризма, а христіанское непріятіе міра, какъ грѣховной стихіи. Средневѣковый художникъ не наблюдалъ природу въ ея вѣчной перемѣнности, но изображалъ символъ неба, символъ дерева, символъ травы, и небо было для него всегда золотымъ или лазурнымъ, дерево — всегда изумруднымъ. Подобное схематическое, чисто декоративное, „джоттовское" воспріятіе природы царило вплоть до XV вѣка, когда впервые вспыхнула любовь къ земному міру.

Но это чувство природы, эта новая реалистическая концепція пейзажа возникли не на горномъ югѣ, а на городскомъ сѣверѣ, во Фландріи и Франціи, — въ картинахъ братьевъ Ванъ-Эйковъ и въ дивномъ манускриптѣ „Très riches Heures du duc de Berry" (этой жемчужинѣ готическаго генія), гдѣ впервые каждый мѣсяцъ зодіака расцвѣтаетъ с в о е й флорой, и въ чудесныхъ миніатюрахъ Жана Фуке, первыхъ точныхъ пейзажахъ-портретахъ Иль-де-Франса. Эта фламано-французская традиція перешла и въ Германію, гдѣ Дюреръ съ такой умиленностью изучалъ въ своихъ аквареляхъ листочки и камни тирольскихъ лѣсовъ, а въ XVI в. — и въ Венецію. Чрезвычайно характерно, что, въ то время какъ флорентійцы продолжали видѣть въ природѣ лишь величественную и орнаментальную раму для

человѣческимъ с а м о с о з н а н і е м ъ, но здѣсь дуализмъ приводитъ уже къ пантеизму. Для эллина же, съ его антропоцентрическимъ мышленіемъ, этого дуализма не существовало, такъ какъ человѣкъ былъ для него мѣрой вещей, а стало быть и природа ощущалась — какъ полная ему аналогія. Здѣсь первобытный хаосъ претворяется въ космосъ: класическое искусство и характеризуется равновѣсіемъ между человѣкомъ и міромъ, выразившимся въ очеловѣченномъ и архитектурномъ пейзажѣ. То же самое приходится сказать и о французскомъ пейзажѣ XVII в. „Чистый" пейзажъ родился только в Голландской живописи. Такимъ образомъ пейзажъ скорѣе можетъ быть опредѣленъ, какъ изображеніе природы сквозь призму человѣческой психологіи.

человѣческой фигуры, венеціанскіе мастера — Беллини, Джорджоне, Тиціанъ — первые подошли къ ней, какъ покорные наблюдатели, первые запечатлѣли въ краскахъ эфекты освѣщенія, настроенія утръ и вечеровъ. Возникновеніе интимнаго и колористическаго созерцанія во Фландріи, Франціи и на Сѣверѣ Италіи — не игра исторіи. Здѣсь выступаетъ второй факторъ, опредѣляющій собою концепцію пейзажа, — вліяніе объективнаго лика самой природы. Италіанскій югъ, съ его рѣзкими контрастами свѣта и тѣни, съ отсутствіемъ полутоновъ и величавой масивностью силуетовъ создалъ пейзажъ архитектурно-линейный, проникнутый интелектуальнымъ паѳосомъ, — paysage de style, какъ выражаются французы. Наоборотъ, болѣе сѣверная, болѣе влажная и скромная природа Гарлема, Венеціи, Парижа и Лондона, съ ихъ смывающей очертанія предметовъ воздушной гармоніей, дала міру колористовъ, навѣяла интимное чувство свѣта и воздуха. Отсюда — водораздѣлъ между двумя историческими традиціями пейзажной живописи: итальянской и фламано-французской, монументальной и реалистической, линейной и красочной.

Во Франціи XVI—XVII вѣковъ эта изначальная традиція Фуке была вытѣснена холодной флорентійской концепціей природы. То презрѣніе къ фламандскому пейзажу, „чуждому симетріи и творчества", которое питалъ Микеланджело и которое передалось Ленотру, достигло своего наивысшаго воплощенія въ монументальныхъ пейзажныхъ композиціяхъ Пуссена, живописца Римской Кампаніи. Природа Пуссена — природа юга, воспринятая интелектуально, гуманизированная, преображенная героическимъ стилемъ. Но наряду съ нимъ появился и Клодъ Лорренъ. Правда и у Клода есть историческіе развалины и персонажи, но главный герой его пейзажей — само солнце, возникающее изъ золотого тумана, и если у Пуссена природа служитъ дополненіемъ къ архитектурѣ, то у него архитектура является рамкой для солнечнаго диска. Живопись Клода — побѣда краски надъ контуромъ, свѣта надъ стилемъ, и отнынѣ вся исторія французскаго пейзажа съ формальной стороны сводится къ боренію этихъ двухъ началъ — монументальной композиціи Пуссена и реалистическаго колоризма Клода Лоррена... Пуссеновскій италіанизмъ былъ превзойденъ сначала заѣзжими фламандскими баталистами въ родѣ Ванъ-деръ-Мелена, изображавшаго подвиги французскихъ королей на фонѣ деревенскихъ пейзажей, а затѣмъ и ху-

дожниками Рококо, которые, хотя и видѣли въ природѣ лишь декорацію Fêtes galantes, но все же испытали на себѣ вліяніе голландцевъ. Фрагонаръ изучалъ сельскіе виды Италіи сквозь призму Рейсдаля. Наконецъ, на ущербѣ XVIII вѣка возникли и чисто реалистическіе пейзажи Жозефа Верне, справедливо названные Дидро paysages tout court, пейзажи, какъ самоцѣль. Въ нихъ отразилась та любовь къ только что „открытой" природѣ, которая породила „Новую Элоизу" Ж. Ж. Руссо и маленькіе Тріаноны, и англійскіе сады, и страсть къ путешествіямъ...

Но это упоеніе природой было прервано Революціей; снова, какъ и въ XVII вѣкѣ, пейзажъ былъ провозглашенъ „низшимъ жанромъ" искусства: снова выросли греко-римскія развалины Пуссена на картинахъ Давида; снова италіанизмъ восторжествовалъ надъ фламано-французскимъ реализмомъ, и пейзажная живопись стала отраслью исторической живописи. XIX столѣтію пришлось завоевывать природу заново.

Освободителемъ пейзажа отъ этого класическаго плѣна и было поколѣніе романтиковъ 30-хъ годовъ (Руссо, Гюе, Добиньи, Деканъ), воскресившее то интимное чувство природы, какое было у Джорджоне и Рейсдаля, и вернувшееся изъ Италіи въ Фонтенбло. Коро началъ съ видовъ Рима, а кончилъ кроткими окрестностями Парижа: не героическій стиль вывезъ онъ изъ Италіи, а лишь влеченіе къ широкимъ силуетамъ и большимъ кущамъ деревьевъ, и его пейзажи представляютъ собою какъ бы синтезъ величавости итальянскихъ очертаній съ интимностью французскаго колорита. Въ сущности, въ пейзажахъ Коро гораздо больше „психологіи", чѣмъ въ жанровыхъ картинахъ Давида. Но paysage intime не только реакція противъ класицизма — въ его нѣжной серебристости уже брезжили первые лучи того полдневнаго солнца, которое вскорѣ залило живопись импресіонистовъ...

II

Если романтизмъ утвердилъ пейзажъ, какъ длительное и лирическое „состояніе души" (Amiel), то импресіонизмъ устами Клода Моне возвѣстилъ, что пейзажъ — не болѣе какъ мимолетное и чисто зрительное „в п е ч а т л ѣ н і е". И теперь, когда крайности импресіонизма уже превзойдены молодымъ поколѣніемъ (если не считать послѣдней вспышки его въ лицѣ

итальянскихъ футуристовъ), нельзя не признать, что онъ ознаменовалъ собой логически неизбѣжную ступень въ развитіи художественнаго міропознанія.

Пейзажная живопись прежнихъ мастеровъ распадалась на два момента — моментъ наблюденія (этюдъ) и моментъ творчества (картина). Дюреръ, Пуссенъ, Клодъ Лорренъ, Руссо дѣлали рисунки съ деревьевъ; Джорджоне, Беллини, Жозефъ Верне, Коро, Курбе писали этюды съ натуры, — но какъ первые, такъ и вторые создавали „пейзажи" у себя въ мастерской, пользуясь этюдами лишь какъ подготовительными элементами, подлежащими творческой переработкѣ. Одни возвеличивали наблюденную природу вымышленнымъ стилемъ; другіе, какъ Коро, обвѣвали ее нѣжной дымкой воспоминаній и одушевляли розовыми призраками женщинъ. Импресіонисты соединили оба эти момента — наблюденіе и творчество — въ одинъ, зачиная и завершая свои пейзажи непосредственно съ натуры и подъ открытымъ небомъ. Мастерской художника стала лодка, поле, лѣсъ, морской берегъ, городская улица; объектомъ его экстаза сдѣлалась жизнь атмосферы.

Хронологически, зачинателями этого plein air'а XIX вѣка были: англичане Тернеръ и Констебль, голландецъ Іонкиндъ и нормандецъ Буденъ; гармоническій и умягченный нюансами воздухъ этихъ странъ не могъ не плѣнить художника выйти на улицу. И недаромъ легенда ведетъ начало французскаго импресіонизма отъ посѣщенія Лондона въ 1871 году Клодомъ Моне и Писарро. На примѣрѣ Тернера Моне постигъ красоту свѣтлыхъ тоновъ и понялъ, что бѣлый снѣгъ надо писать не бѣлыми, а разноцвѣтными красками, сведенными къ перламутровой гармоніи. Открытія же оптики, ознаменовавшія собою 70-е годы, подсказали художнику необходимость очищенія палитры отъ всѣхъ красокъ, кромѣ основныхъ цвѣтовъ солнечнаго спектра, — необходимость для того, кто хочетъ кистью завоевать солнце. Клодъ Лорренъ, желая подчеркнуть золотое солнечное зарево, углублялъ для контраста тѣни перваго плана; Курбе также шелъ отъ чернаго къ свѣтлому, утверждая, что дѣйствуетъ по примѣру солнца, которое, восходя, выявляетъ изъ мрака формы предметовъ. Клодъ Моне и его поколѣніе научились возсоздавать сплошное солнечное ликованіе, сплошную свѣтлую прозрачность, работая clair sur clair и ища контрасты не свѣта и тѣни,

а свѣтлыхъ тоновъ. Пейзажи Моне состоятъ изъ двухъ цикловъ: одни залиты и озлащены лучезарной солнечной дымкой (Meules, Peupliers и т. д.), другіе затянуты равномѣрнымъ серебристо-синимъ туманомъ (Vues de la Tamise et de Londres). Правда, у Ренуара и Писарро въ изумрудныя гармоніи вторгаются контрасты синихъ тѣней, но эти эмалевыя тѣни сверкаютъ такъ же, какъ и свѣта. Старые мастера знали чары лишь утръ и вечеровъ; импресіонисты съ помощью аналитическаго метода сумѣли запечатлѣть лучистое пыланіе полдня, и это воспріятіе міра сквозь спектральную призму было тѣмъ большимъ завоеваніемъ, которое открыло пути къ дальнѣйшему постиженію природы. Живопись чистыми красками стала исходной точкой послѣдующаго развитія французскаго пейзажа, но въ импресіонизмѣ были и иныя, временныя и обреченныя на гибель черты, навѣянныя позитивизмомъ эпохи...

Наука учила, что міръ есть совокупность явленій, калейдоскопъ различныхъ варіацій единой солнечной энергіи. И импресіонисты, какъ чистые экспериментаторы и эмпирики, задались цѣлью изучить природу въ ея вѣчномъ преображеніи. Пейзажъ сталъ впечатлѣніемъ не формъ, а явленій. Не случайно, что изъ всѣхъ элементовъ космоса Моне и Мане возлюбили больше всего воду и небо, эти зеркальности мірового движенія, символы вѣчной перемѣны. Въ глазахъ импресіониста твердь земли утратила четкость своихъ очертаній, кущи деревьевъ распушились листочками, гряды облаковъ распылились перистой прозрачностью, человѣкъ превратился въ красочное пятно или совершенно растворился въ потокѣ эфира, какъ на безлюдныхъ картинахъ Моне. Правда, Ренуаръ и Писарро ввели въ свои пейзажи „Купальщицъ“ и „Крестьянокъ“, но у нихъ человѣкъ является не царемъ природы, а какимъ то сгусткомъ солнечной энергіи...

Это развеществленіе и чисто красочное постиженіе міра привело къ пренебреженію композиціей и творческимъ замысломъ: этюдъ сталъ картиной. Уже между Курбе и Коро была огромная разница въ смыслѣ отношенія къ зримой природѣ. Однажды оба они собрались писать въ лѣсу; Коро долго озирался по сторонамъ, ища широкихъ силуетовъ, Курбе же спокойно усѣлся и сталъ работать: „гдѣ бы я ни сѣлъ, — сказалъ онъ, — мнѣ все равно, всюду хорошо: лишь бы только природа была передъ глазами!“ (цит. по Riat). Но еще меньшую роль этотъ элементъ выбора игралъ въ живо-

Ренуаръ. *Пейсажъ.*

писи импресіонистовъ: съ точки зрѣнія красочной гармоніи каждый мотивъ каждый уголокъ міра, каждая улица, каждая nature morte являлись эстетически равноцѣнными. Ибо магія свѣта преображаетъ самые скучные предметы въ воздушныя видѣнія, въ красивые миражи. Эдуаръ Мане, искавшій въ своихъ раннихъ маринахъ Веласкезовскаго благородства valeur'овъ, кончилъ пейзажами жалкихъ парижскихъ садовъ („Jardin du Père Lathuile"), а послѣдній годъ своей жизни посвятилъ изученію солнечнаго пиршества на сѣрыхъ стѣнахъ самаго вульгарнаго дома („Maison de Labiche à Rueil")...

Итакъ, творческая функція импресіониста передъ лицомъ природы сводилась къ тому, чтобы изъ данной пестроты эмирическаго міра выявлять гармонію парныхъ тоновъ — зеленыхъ и розовыхъ, синихъ и желтыхъ, угашая остальныя краски.

Этимъ исчерпывался моментъ выбора въ творческой психикѣ импресіониста. Правда, въ основѣ импресіонизма лежала извѣстная система композиціи, почерпнутая у японцевъ, но именно въ этомъ своеобразномъ „стилѣ", основанномъ на красотѣ случайности и асиметричности, на неожиданномъ ущемленіи силуетовъ и неожиданномъ вторженіи деталей въ первый планъ, — раскрывается аналитическая и аморфная природа импресіонизма. Клодъ Моне взялъ солнце у Клода Лоррена, но въ своемъ стремленіи освободиться отъ панорамной композиціи послѣдняго онъ дошелъ до крайняго фрагментаризма, до культа дробныхъ „кусковъ" природы. Такъ оправдалось то, чего боялся Бодлеръ, когда обвинялъ пейзажистовъ своего времени въ отсутствіи фантазіи, въ томъ, что они принимаютъ простой этюдъ за композицію,—когда смѣялся надъ „метеорологической красотой" Будена. И дѣйствительно, красота импресіонистскихъ пейзажей — чуждая лирики космическая красота объективнаго міра. Правда, у Писарро, поскольку онъ изображаетъ не городскую, а сельскую природу, и у Сисле, женственнаго поэта ранней весны, все же сквозитъ нѣкая интимная задушевность, унаслѣдованная отъ Коро и Констебля, но пейзажи Клода Моне и Мане — лишь наблюденія холоднаго ума. Это — paysage tout court, выражаясь словами Дидро, пейзажъ, отвлеченный отъ человѣческаго „я", пейзажъ, какъ чистое и безвольное созерцаніе развеществленнаго міра...

III

Живопись Сезанна дала обратный, восходящій ходъ развитію французскаго пейзажа — отъ аналитическихъ тенденцій къ синтезу, отъ разложенія міра къ утвержденію его вещественныхъ чаръ, отъ этюда къ картинѣ.

Правда, Поль Сезаннъ принадлежалъ къ поколѣнію первыхъ импресіонистовъ и, какъ они, неутомимо работалъ съ натуры, ежедневно въ теченіе своей безвыѣздной жизни въ Aix en Provence ходилъ „на мотивы" (какъ онъ выражался), ежедневно писалъ поля, деревья и скалы по дорогѣ изъ Aix'a въ Марсель, — но къ этой природѣ онъ подходилъ иначе.

„Я хотѣлъ скопировать природу, но это мнѣ не удалось. Тогда я пришелъ къ убѣжденію, что солнце нельзя воспроизвести — его можно только представить при помощи другой вещи — краски", писалъ Сезаннъ, и въ этихъ словахъ раскрывается вся глубина различія между нимъ и импресіонистами. Пусть наука разлагаетъ солнце, — живопись должна итти своимъ путемъ и вернуться къ прекрасной вещественности; не свѣтъ, а цвѣтъ — таковъ былъ лозунгъ Сезанновской живописи. Сезаннъ разрываетъ ту вуаль атмосферы, сквозь которую импресіонисты смотрѣли на міръ и сквозь которую они замѣчали лишь переливы оттѣнковъ — онъ видитъ въ природѣ прежде всего контрасты сгущенныхъ красокъ. То, что распыляется, разсѣивается у Моне, онъ снова собираетъ въ одно вещество. Какъ бы разочаровавшись въ открытіяхъ Гельмгольца и Шеврейля и пресытившись утонченностью Моне, онъ возвращается къ старой пейзажной гаммѣ среднихъ вѣковъ — синему, зеленому и оранжевому. Всѣ его безчисленные пейзажи въ сущности лишь варіаціи этой извѣчной и суровой гармоніи: изумрудная земля, сапфирное небо, янтарныя крыши, — но еще не отшлифованныя искуснымъ ювелиромъ, еще затуманенныя тусклымъ налетомъ глубинъ...

Сезанна останавливаютъ въ природѣ не миги погоды, не дрожаніе эфира, не пляска солнечныхъ пятенъ, не водная зыбь и струеніе небеснаго пара, но все, что имѣетъ три измѣренія: стволы, камни, горы, дома. Не преходящее, а постоянное. Не небо, а земля. Не утро и вечеръ, но полдень. Нигдѣ, можетъ быть, не вскрывается такъ ярко пропасть между міроощущеніемъ Сезанна и Моне, какъ въ изображеніи воды и неба. Вода Моне,

это — неуловимая рябь, пѣнная пыль; вода Сезанна — какой то зеркальный гранитъ, въ полированой глади котораго отбиваются стволы и скалы. Это тотъ же матеріальный міръ, та же твердь, но опрокинутые внизъ. А какъ непохоже Сезанновское небо на безоблачную прозрачность Моне — оно или на ущербѣ, срѣзанное рамой, защемленное высокими оголенными профилями земли, или нависаетъ тяжелыми каменными облаками, отраженіями дольнихъ камней. Такъ въ противоположность импресіонистамъ Сезаннъ видитъ въ природѣ не становленіе, а бытіе, не явленія, — а формы. Еще Энгръ говорилъ своимъ ученикамъ: „Господа, все имѣетъ форму — даже дымъ". И вотъ Сезаннъ „реабилитируетъ" вещественность міра, безъ допущенія которой не можетъ быть прекрасной лжи искусства. Онъ собираетъ воедино, что наука разлагаетъ по клѣточкамъ; вещи вновь обрѣтаютъ у него свою тяжесть, становятся неподвижными, подчиненными закону тяготѣнія. Именно отсюда, какъ вѣрно отмѣтилъ одинъ критикъ, это характерное для Сезанновскихъ пейзажей тяготѣніе внизъ — преобладаніе вертикальныхъ линій. Онъ вѣритъ въ объективную реальность міра, въ имманентность цвѣта, — но онъ не реалистъ.

Курбе также стремился передать матеріальность предметовъ, наслоенность скалъ, но для этого онъ прибѣгалъ къ густому слою красокъ, лѣпилъ картины шпахтелемъ. Сезаннъ же не выходитъ за грани живописи: здоровый реализмъ воспріятія сочетается въ немъ съ символизмомъ выраженія. Онъ не имитируетъ матерію, но внушаетъ ея осязательность намеками кисти, подобно тому, какъ старые граверы внушали ощущеніе пластичности условной штриховкой. Какъ графикъ пользуется контрастами чернаго и бѣлаго, такъ Сезаннъ лаконически выявляетъ форму контрастами цвѣта. И что бы онъ ни изображалъ, домъ или дерево, гору или салфетку — онъ всегда подчеркиваетъ основныя грани, главные планы, объемы тѣла и дѣлаетъ предметы болѣе явными и рельефными, чѣмъ они кажутся намъ. „Une vision nette des plans" — вотъ то, чего Сезаннъ требуетъ прежде всего отъ художника (см. „Souvenirs sur P. Cézanne" Эм. Бернара) и въ отсутствіи чего онъ — какъ мы увидимъ — не безъ основанія упрекалъ Гогена... И здѣсь снова раскрывается наличность уже отмѣченнаго мною фактора. Эстетика Сезанна — эстетика самой южной природы, постигаемой скорѣе интелектуальнымъ, чѣмъ эмоціональнымъ путемъ. Можетъ быть, Сезаннъ

не былъ бы Сезанномъ, если бы жилъ и творилъ не въ гористомъ Провансѣ, а въ окрестностяхъ окутаннаго нѣжной туманностью Парижа. Его колористическая манера (цвѣтъ, а не свѣтъ) навѣяна рѣзкими цвѣтовыми контрастами сухого солнечнаго юга. Его любовь къ формѣ, его монументальная композиція — внушены четкими планами, твердой опредѣленностью, величавой масивностью каменистаго Прованса. Онъ воспринимаетъ природу, какъ южанинъ, онъ строитъ и комбинируетъ пейзажи, какъ архитекторъ; Морисъ Дени назвалъ его „Пуссеномъ импресіонизма". Это вѣрно въ формальномъ смыслѣ, ибо Сезанновскіе пейзажи, какъ и Пуссеновскіе — paysages composés, но между Сезанновской постройкой природы и Пуссеновской — огромное различіе внутренняго содержанія. У Пуссена — архитектура идеализованная, возвеличивающая землю человѣческими зданіями; у Сезанна — архитектура первозданная и геологическая, архитектура самой безлюдной земли. Правда, онъ любитъ остроконечныя церкви, и сѣровато-желтые дома, и каменные заборы, которыми человѣкъ избороздилъ землю, но во всемъ этомъ онъ видитъ лишь какое то нагроможденіе геометрическихъ формъ, органически слитыхъ съ землею, словно ласточкины гнѣзда, вросшихъ въ ея кремнистый пьедесталъ. Монументальны и Сезанновскія деревья, но опять таки не узорными силуетами своихъ верхушекъ, какъ у флорентійскихъ мастеровъ и у Пуссена, а зелеными глыбами своихъ массъ, мощными толщами своихъ стволовъ и корней, уходящими въ скалистый фундаментъ. Реальная природа — вотъ источникъ Сезанновскаго стиля. „Мы должны стать класиками съ помощью природы. Вообразите себѣ Пуссена, совершенно передѣланнаго согласно природѣ — таковъ долженъ быть класикъ" — эти слова Сезанна (цит. по Э. Бернару) какъ нельзя лучше уясняютъ намъ исходную точку его построеній. Онъ — класикъ и архитекторъ постольку, поскольку организуетъ, уравновѣшиваетъ хаосъ внѣшняго міра въ одну гармонію красокъ и объемовъ. Это внутреннее равновѣсіе проникаетъ собой всѣ пейзажи Сезанна — даже тѣ, которые сначала поражаютъ своей кривизной (пресловутая Сезанновская gaucherie), а затѣмъ заставляютъ примириться съ ней, какъ съ результатомъ нѣкоего геологическаго и естественнаго сдвига земли...

Мнѣ кажется, что если сравнивать Сезанна съ какимъ либо изъ великихъ мастеровъ — то приходится сопоставить его не съ Пуссеномъ, а съ

Греко (Теотокопули). Я не знаю, оказали ли пейзажи Греко вліяніе на Сезанна, но ихъ міровоспріятіе до такой степени идентично, что Сезанна можно назвать французскимъ Греко. Какъ послѣдній большую часть своей жизни изображалъ излюбленное имъ Толедо — такъ и Сезаннъ, въ противоположность импресіонистамъ, этимъ туристамъ-художникамъ, сиднемъ сидѣлъ въ своемъ Эксѣ, каждый уголокъ котораго онъ такъ хорошо изучилъ и который замѣнялъ ему весь остальной міръ. Отсюда эта необычайная убѣдительность, эта нерушимая крѣпкость его пейзажныхъ построеній — та любовность, съ которой онъ изучаетъ такіе обычные, но родные ему домики-ящики провинціальнаго города. Какъ Толедо, выросшее на гранитной скалѣ и представляющее собою компактное нагроможденіе домовъ, церквей и заборовъ — Эксъ являетъ собой квинтесенцію южнаго, готическаго городка, гармонію каменныхъ плоскостей, острыхъ угловъ, перпендикулярныхъ линій и твердыхъ очертаній. Сравните „Видъ Толедо", написанный Греко, съ видами Экса — и вы увидите изумительное сходство чисто пластическаго и архитектурнаго (и вмѣстѣ съ тѣмъ глубоко живописнаго, въ смыслѣ распредѣленія пятенъ) подхода къ пейзажу у Греко и Сезанна.

Такова готическая и, я бы сказалъ, локальная первооснова Сезанновскаго с и н т е з а, столь отличающая его отъ столичнаго импресіонизма.

Моне, влюбленный въ прихотливости природы, выхватываетъ отдѣльные фрагменты міра, какое-нибудь одинокое раскидистое дерево на морскомъ берегу, беретъ pars pro toto, словно надѣясь на то, что зритель по этой частицѣ міра возсоздастъ цѣлое. Сезаннъ же съ послѣдовательностью ребенка возводитъ передъ нами цѣлыя панорамы, дальнія пространства, ограниченныя съ боковъ масивными каштанами, похожими на симетричныя театральныя кулисы. Такова, напримѣръ, его картина „La Moisson". Гармонія достигается здѣсь не синтезомъ воздушныхъ нюансовъ, а синтезомъ линейныхъ формъ, оркестраціей красочныхъ созвучій и дисонансовъ. Сезаннъ организуетъ въ одинъ монументальный агломератъ всѣ элементы планетнаго лика: купы листвы, скелеты деревьевъ, скаты горъ, низины ложбинъ, кусты, дома и заборы, и каждый Сезанновскій пейзажъ — замкнутый міръ, микрокосмъ вселенной, и каждый Сезанновскій этюдъ — картина въ исчерпывающемъ смыслѣ этого слова. Эксъ для него альфа

П. Сезаннъ. *Пейзажъ*

и омега міра. Правда, онъ пишетъ и маленькіе уголки природы, задворки, затоны лѣсовъ, но въ самомъ маленькомъ его пейзажѣ, въ каждой едва расцвѣченной его акварели умѣщены, сконцентрованы, какъ въ фокусѣ, всѣ линіи, всѣ формы зримаго міра. Вотъ почему, напримѣръ, онъ и его послѣдователи такъ любятъ водные пейзажи, пересѣченные мостами, гдѣ горизонтальныя линіи уравновѣшиваются сферическими отраженіями арокъ. Сезаннъ любилъ повторять, что все богатство внѣшнихъ формъ міра можетъ быть сведено къ гармоніи трехъ простѣйшихъ элементовъ. Такъ, въ одномъ изъ писемъ къ Э. Бернару онъ говоритъ: „природу надо трактовать въ формахъ шара, конуса и цилиндра, взятыхъ въ перспективѣ, т. е. каждая сторона предмета, каждый планъ долженъ направляться къ центральной точкѣ. Линіи, паралельныя горизонту, даютъ ощущеніе шири... Линіи, перпендикулярныя къ нему, даютъ глубину. Но такъ какъ природа постигается нами въ ея глубинѣ, то необходимо вводить въ красныя и желтыя вибраціи свѣта достаточную сумму синяго, чтобы дать почувствовать воздухъ“ (см. „Mercure de France“ 1907, X).

Послѣднее замѣчаніе чрезвычайно знаменательно. Несмотря на всю геометричность своей композиціи, Сезаннъ никогда не переступалъ порога живописной конкретности, никогда не доходилъ до круга, треугольника и паралелограмма — до кубизма. Геометрическая абстракція была чужда ему по самой его природѣ, ибо онъ былъ живописцемъ. „Рисунокъ и цвѣтъ — писалъ Сезаннъ въ другомъ мѣстѣ — нераздѣльны; рисуютъ лишь по мѣрѣ того, какъ пишутъ. Когда краска взята во всемъ своемъ богатствѣ — форма выступаетъ во всей своей полнотѣ. Нѣтъ ни линій, ни моделировки—есть лишь контрасты красокъ. Надо не моделировать красками, а модулировать краски“. Сезаннъ воспринимаетъ міръ, какъ архитекторъ, но изображаетъ его, какъ колористъ.

IV

Сезаннъ, какъ я уже говорилъ, укорялъ Гогена въ „отсутствіи плановъ“, въ „плоской живописи“ и „китайскихъ картинкахъ“. Но, быть можетъ, въ этомъ одна изъ особенностей Гогеновскаго генія. Если Сезаннъ призванъ былъ утвердить прекрасную реальность міра, то художническая мисія Гогена

заключалась въ томъ, чтобы одухотворить природу, показать, что она не „слѣпокъ, не бездушный ликъ", выявить ея внѣреальную красоту. Сезаннъ показалъ тѣлесную явь міра, Гогенъ почувствовалъ таинственную и темную душу природы. Сезаннъ преодолѣлъ илюзіонизмъ Моне, Гогенъ пошелъ еще дальше — къ символизму.

Но прослѣдимъ основные этапы его постепеннаго приближенія къ природѣ. Въ началѣ Гогенъ писалъ туманные Парижскіе и Нормандскіе пейзажи дробной штриховой манерой Писарро. Въ 1887 году онъ увидѣлъ Антильскіе острова, объятые синимъ пламенемъ неба, цвѣтущіе тамарисковыми и миндальными деревьями. Здѣсь, среди яркаго пиршества красокъ, Гогенъ перешелъ отъ интимной воздушной манеры Писарро къ широкимъ цвѣтовымъ контрастамъ; дивизіонизмъ, оказавшійся непригоднымъ въ Сезанновскомъ Провансѣ, былъ еще менѣе пріемлемъ подъ небомъ тропиковъ. Это синтетическое созерцаніе природы углубилось у Гогена, когда изъ роскошной Мартиники онъ переѣхалъ въ Южную Бретань. И чрезвычайно характерно, что послѣдняя околдовала его не столько своимъ естественнымъ величіемъ, какъ Провансъ — Сезанна, сколько величавыми памятниками народнаго творчества, остатками Кельтской и въ особенности Готической эпохи, — той мистикой, которую открылъ въ Бретани еще Бальзакъ, столь мѣтко назвавшій эту страну „Геркуланумомъ Средневѣковья". Среди скалъ и полей увидѣлъ Гогенъ каменныя изваянія, деревянныя Распятія и цвѣтистые церковные витражи. И самая природа почудилась ему огромнымъ узорнымъ и многоцвѣтнымъ окномъ, спаяннымъ изъ яркихъ арабесковъ. Такими матовыми витражами кажутся его бретонскіе пейзажи съ золотыми арабесками осенней листвы, синими пятнами бретонокъ и бѣлыми разводами пѣны по морской бирюзѣ...

Декоративная и „силуетная" манера созерцанія, рожденная подъ небомъ тропиковъ, обрѣла здѣсь какъ бы свое историческое освященіе. Гогенъ сталъ видѣть природу такою, какою ее видѣли прежніе декораторы и миніатюристы, для которыхъ она полна была еще тайнаго смысла, была „лѣсомъ символовъ" и храмомъ. Сезаннъ наблюдалъ предметы, какъ о б ъ е м ы, Гогенъ воспринималъ ихъ, какъ плоскіе с и л у е т ы, замкнутые контуромъ („appliquez-vous à la silhouette de chaque objet", говорилъ онъ своимъ ученикамъ въ Понтъ-Авенѣ), — какъ с и м в о л и ч е с к і е з н а к и. У эмпириковъ —

импресіонистовъ линія растворяется въ потокѣ эфира; Гогенъ снова утверждаетъ ея ознаменовательное, метафизическое значеніе. Самыми прихотливыми очертаніями круглятся и вьются волнистыя верхушки Гогеновскихъ деревьевъ, упрощенныя, какъ у Джотто, до одного гигантскаго листа, до одного арабеска — ибо каждое дерево имѣетъ с в о ю душу. Какъ Матерлинковскій Тильтиль, высвобождаетъ Гогенъ духъ каждой вещи отъ плѣна объемовъ.

Но „алмазъ", которымъ онъ одушевляетъ природу, это не только мистика линіи, но прежде всего — лаконическій языкъ красокъ, жизнь цвѣта. Онъ любитъ цвѣты съ такимъ же безуміемъ, какъ Бодлеръ — запахи, и нельзя безъ умиленія читать его письмо изъ Таити, написанное почти наканунѣ смерти, въ которомъ онъ проситъ прислать ему изъ Европы лишь одно — сѣмена ирисовъ, хризантемъ и анемоновъ. Такъ же сладострастно любитъ Гогенъ весь окружающій міръ: природа кажется ему роскошнымъ букетомъ цвѣтовъ, гдѣ каждое дерево пылаетъ своимъ цвѣтомъ, гдѣ каждый цвѣтъ— колдующій символъ, волшебный инструментъ вселенской симфоніи. Черезъ магію красокъ постигаетъ онъ фантастику міра. „Краска, будучи сама по себѣ загадкой, можетъ употребляться лишь какъ загадочное начало — тогда она даетъ тѣ музыкальныя впечатлѣнія, которыя вытекаютъ изъ ея природы и таинственно-магической силы", писалъ Гогенъ.

Отсюда—дальнѣйшій выводъ: „утрируйте краску—на картинѣ древесный стволъ долженъ быть болѣе синимъ, чѣмъ въ дѣйствительности; если дерево кажется вамъ зеленымъ, берите самый красивый зеленый цвѣтъ, который имѣется на вашей палитрѣ" („Notes éparses"). А развѣ это — не тотъ же завѣтъ, что оставили намъ восточныя и готическія миніатюры, эти экстазы первой любви къ природѣ, развѣ не является здѣсь „варваръ" Гогенъ преемникомъ Фуке? Такъ, живопись чистыми красками, открытая импресіонистами, вернулась въ твореніяхъ Гогена къ своему глубочайшему истоку *.

Обвиняя импресіонистовъ въ эмпиричности, Гогенъ писалъ: „Они искали пейзажей вокругъ своихъ глазъ, а не въ мистическихъ тайникахъ мысли и поэтому впали въ научность. Пейзажъ мечты не существовалъ для нихъ". А между тѣмъ,

* Даже на Таити Гогенъ писалъ только тѣми же красками, что и импресіонисты — бѣлилами, ультрамариномъ, кобальтомъ, кадміями, вермильономъ, карминомъ, вертъ-эмеродомъ.

„даже передъ лицомъ самой природы только наше воображеніе создаетъ картину". Такова именно природа Гогена — природа, деформированная влюбленной мечтою, природа, которую любятъ и чаютъ, какъ женщину, осязательно-прекрасную тѣломъ, загадочно-прекрасную душой... Правда, импресіонисты по своему также любили природу, но въ сущности они были лишь ея мимолетными любовниками — душа ихъ оставалась въ городѣ; они были „глухо-нѣмыми" и не слышали ея говора. Нѣжнѣе любили ее барбизонцы, но они навязывали ей свою лирику, свое человѣческое настроеніе. Только одинъ Гогенъ, съ дѣтства товарищъ морей, постигъ природу, какъ живой организмъ, имѣющій свою собственную душу, лежащую по ту сторону человѣческаго Добра и Зла...

Гогеновскій пантеизмъ достигъ своего высшаго паѳоса на „Благоуханномъ" островѣ Таити. Здѣсь, среди первобытной и тропической природы, среди синихъ и зеленыхъ ковровъ океана и горъ, усыпанныхъ жемчугами пѣнъ и коралами апельсиновъ, его пейзажи возликовали пышнымъ праздникомъ экзотики. Иные живописцы „оживляли" свои пейзажи человѣческими фигурами; Гогенъ сдѣлалъ бóльшее — онъ пріобщилъ фигуры къ пейзажу, оживилъ ихъ жизнью природы: флора, фауна и человѣческій міръ кажутся на его картинахъ различными развѣтвленіями одного и того же прекраснаго цвѣтка, мистическимъ Трилистникомъ...

Проснулся великій Панъ, ожила природа, стала хищной, какъ орхидея, женоподобной, какъ лотосъ, налились деревья сине-алой кровью экзотическихъ плодовъ, оплелись ползучими и гибкими ліанами, зацвѣла розовая, песчаная земля синими и лиловыми тѣнями, густыми — какъ разливы глубинныхъ соковъ, пылающими — какъ неожиданно вскрывшіеся гигантскіе сапфиры и аметисты. Какъ странно непохожи эти разливныя, сладострастныя и сгущенныя Гогеновскія тѣни-арабески — на тѣни-рельефы Сезанна!

Тамъ, въ Полинезіи, вмѣсто молитвенно-чистыхъ и матово-мрачныхъ Бретонскихъ пейзажей, возникли изъ подъ кисти Гогена языческія кумирни, первобытныя чащи, волшебные сады, огневѣющіе морскіе пески, сказочныя хижины, увитыя цвѣтами, среди которыхъ сама женщина, эта Ева-дикарка, кажется лишь златоцвѣтомъ — и все это залитое солнечной радостью, брызжущее Рубенсовскимъ избыткомъ жизни, цвѣтущее той „безумной растительностью", гимнами которой полонъ его дневникъ, Ноа-Ноа. И пе-

редъ лицомъ этой „вѣчно-праздничной“ природы хочется вслѣдъ за Гогеномъ начать его молитву: „o, flots, forêts, fleurs folles d'être vivantes... — О, волны, лѣса и цвѣты, обезумѣвшіе отъ жизни... научите меня вашему всевѣдущему невѣдѣнію!“ Такъ, глубокій философскій смыслъ обрѣтаетъ непонятая современниками Гогенова мечта о сліяніи съ природой и его упрямое стремленіе уйти все дальше и дальше отъ Европы въ дѣвственную глубь острововъ, — туда, гдѣ убогая „хижина не отдѣляетъ человѣка отъ жизни, пространства и безконечности“, — туда, все „дальше отъ города, къ свободному смѣху золотокожихъ рыбаковъ, — дальше отъ города, къ морю, гдѣ замрутъ шумы прошлаго“.
„Loin de la ville, vers la mer! Vers la mer, ou mourront les rumeurs de la ville et du passé“ (Noa-Noa).

V

Мы разсмотрѣли главнѣйшихъ представителей французскаго пейзажа XIX вѣка, — плеяду импресіонистовъ, Сезанна и Гогена. И какъ ни сложны и многообразны пейзажныя устремленія французскихъ художниковъ нашего времени, все же, въ общемъ и цѣломъ, ихъ можно разсматривать, какъ развѣтвленія этихъ трехъ генеалогическихъ деревьевъ, — развѣтвленія иногда плодоносныя, иногда заранѣе обреченныя на увяданіе.
Къ первой групѣ относятся всѣ продолжатели импресіонизма, отправляющіеся отъ Моне и Ренуара. Таковы — Мофра́, плѣненный поэзіей водныхъ пейзажей Моне, Вальта́, со страстью колориста изучающій яркій хаосъ пестрыхъ цвѣтниковъ и многоцвѣтныхъ брызгъ моря, Лебаскъ, д'Эспанья и отчасти Геренъ, возвращающіеся черезъ Ренуара къ декоративнымъ пейзажамъ Фрагонара и Ватто. Особенно интересенъ Геренъ, мечтающій о паркахъ XVIII вѣка съ праздничными парами въ костюмахъ, играющихъ солнечной радугой. Всѣ эти художники берутъ импресіонисткую технику почти какъ готовый стиль, внося въ него лишь декоративность композиціи и то или иное внутреннее содержаніе. Наоборотъ, другіе модернизуютъ импресіонизмъ, доводятъ его до крайняго завершенія. Такова именно пейзажная живопись „нео-импресіонистовъ“, или „хромо-люминаристовъ“ (Се́ра́, Синьякъ, Кроссъ, Ванъ-Риссельбергъ),

которая являетъ собою послѣдній выводъ изъ аналитическихъ тенденцій Писарро и Моне. Міровоспріятіе послѣдняго совпадало съ позитивнымъ духомъ времени, но этотъ позитивизмъ преломлялся въ душѣ Моне инстинктивно. Моне не столько зналъ, сколько чувствовалъ, что нужно писать такъ, какъ онъ писалъ. „Я работаю такъ же, какъ птица поетъ", сказалъ онъ однажны. Наоборотъ, Сёра́ и Синьякъ кристализовали въ догму подсознательныя прозрѣнія Моне: — „мы пишемъ такъ, какъ повелѣваетъ наука", говоритъ Синьякъ въ своемъ трактатѣ („D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme"). Уже Моне, влюбленный въ солнце, ограничивался семью цвѣтами спектра, но все же онъ смѣшивалъ краски на палитрѣ; „хромо-люминаристы", желая возжечь maximum свѣта, стали переносить эти краски на полотно въ ихъ изначальной чистотѣ, предоставляя глазу зрителя смѣшивать ихъ въ одно цѣлое. Пейзажъ превратился въ полихромную мозаику, похожую на нѣжную жемчужную розсыпь у Сёра́, засверкавшую драгоцѣнными камнями у Синьяка, зардѣвшую багрово-синимъ пламенемъ у Кросса († 1910).

Аналитическое разложеніе міра достигло въ этихъ пейзажахъ своего послѣдняго предѣла — недаромъ Синьякъ и его единомышленники называютъ себя еще „дивизіонистами" (la touche divisée). Здѣсь передъ нами не деревья, холмы и дома, а чистые красочные пигменты, солнечные атомы, словно сгустившіеся въ радужной пляскѣ и сыпучимъ бисеромъ, точками-искрами упавшіе на полотно. Каждая точка пламенѣетъ во всю свою первородную силу и лишь на извѣстномъ разстояніи сливается съ другими въ сплошную огневую оргію. Это не интимные полутона Лондона и Парижа, чарующіе Моне, а звонкія и мажорныя краски Юга, — Прованса и Босфора, излюбленныхъ Кроссомъ и Синьякомъ. Но странно — стужею вѣетъ отъ этихъ южныхъ пожаровъ: чувствуется, что за этой знойной мозаикой скрыты точные законы оптики, не менѣе строгіе, чѣмъ тѣ каноны, которыми скована была византійская мозаика. Чувствуется, что передъ нами не живая манера міровоспріятія, а мертвая манерность изображенія...

И дѣйствительно, нео-импресіонистъ уже не наблюдаетъ природу въ ея божественной капризности, но пользуется ею лишь какъ предлогомъ для варіацій разъ навсегда выработанной красочной скалы. Онъ знаетъ a priori, какіе тона рядомъ съ какими надо класть на полотно согласно спектраль-

ному анализу и, въ сущности, набросавъ рисунокъ съ натуры, онъ можетъ писать у себя въ мастерской: природа ему не нужна. Такъ plein air, доведенный до своего крайняго завершенія, діалектически приводитъ къ своей противоположности.

Но отъ этой апріорности колорита лишь одинъ шагъ до преодолѣнія эскизности вообще, до отвлеченнаго строительства композиціи. Архитектурная тенденція, исканіе линіи — такова вторая черта, отличающая нео-импресіонистовъ отъ ихъ предшественниковъ. Послушаемъ самого Синьяка: „неоимпресіонисты, говоритъ онъ, не начинаютъ полотна, не установивъ заранѣе общаго плана. Руководясь традиціей и наукой, они стремятся къ композиціонной гармоніи, то есть выбираютъ тѣ линіи, ту свѣтотѣнь и тѣ цвѣта, которые соотвѣтствуютъ характеру даннаго мотива. Преобладаніе горизонтальныхъ линій соотвѣтствуетъ покою, восходящихъ — радости, нисходящихъ — печали. Съ этой игрой линій связана игра полихроміи: для восходящихъ линій — горящія пятна и свѣтлые тона, для нисходящихъ — холодныя пятна и темные тона; равновѣсіе холодныхъ и горячихъ пятенъ темныхъ и свѣтлыхъ тоновъ углубляетъ покойность горизонтальныхъ направленій. Подчиняя такимъ образомъ краску и линію той эмоціи, которую онъ желаетъ изобразить, художникъ становится поэтомъ и творцомъ". Именно этимъ интелектуализмомъ проникнуты пейзажныя построенія Сёра, какъ, напримѣръ, его знаменитая „Воскресная прогулка въ Grande-Jatte" (1884) или Пикардійскія марины — съ ихъ намѣренной комбинаціей горизонтальныхъ и вертикальныхъ линій. У Синьяка холодъ композиціи умѣряется пламенностью колорита, но все же онъ возводитъ огневѣющіе паруса и мачты своихъ кораблей (циклы Венеціи, Босфора, Марсели), какъ нѣкіе призрачные соборы, вьющіеся къ небу. Его пейзажи—синтезъ Клода Моне съ Клодомъ Лорреномъ, французскаго колоризма съ итальянскимъ „стилемъ". Но развеществленная природа мститъ за себя: несмотря на всю сознательность архитектора, построенія Синьяка не убѣдительны, не пластичны и готовы разсыпаться, какъ карточные домики, развѣяться, какъ вспышки бенгальскихъ огней... Если пуантилизмъ знаменуетъ собой крайній логическій выводъ изъ импресіонизма, то теченіе, групирующееся вокругъ Пикассо, является столь же предѣльнымъ и абсурднымъ „завершеніемъ" Сезанновской концепціи природы. У Синьяка и его единомышленниковъ мы видимъ полную гипертрофію

краски за счетъ формы, у Пикассо, наоборотъ, форма вытѣсняетъ колористическія заданія. Но — крайности сходятся, и мы увидимъ, что, по существу, какъ первое, такъ и второе теченіе приходятъ въ одинъ и тотъ же тупикъ — математической абстракціи.

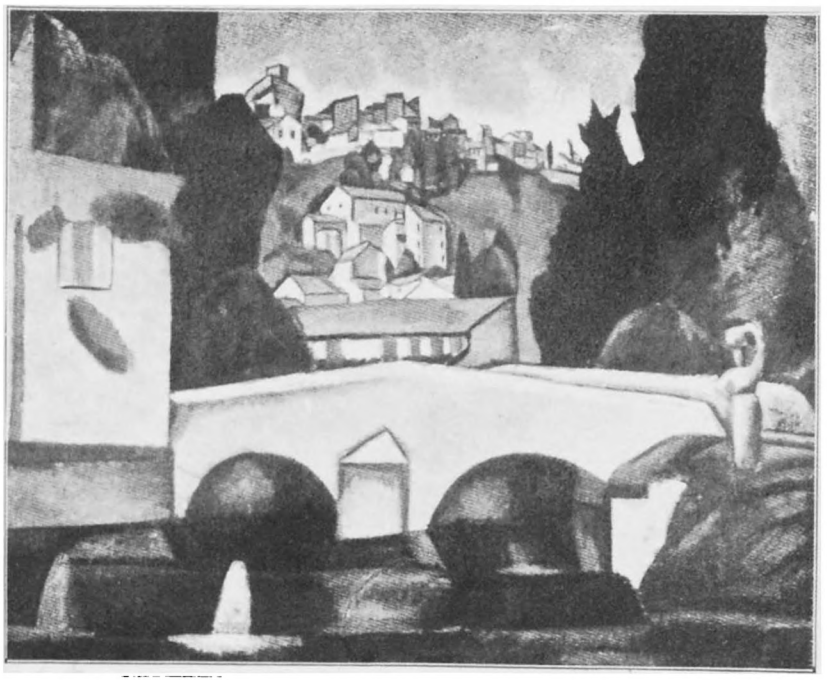
Я уже говорилъ о томъ чувствѣ равновѣсія, о той гармоніи линій и объемовъ, которые проникаютъ собою пейзажную композицію Сезанна. Но это не мѣшало ему оставаться прежде всего живописцемъ. Какъ разъ объ этомъ и забываютъ его молодые послѣдователи, съ юношеской прямолинейностью доходящіе до чисто геометрической концепціи природы. Сезаннъ выявлялъ форму модуляціей красочныхъ пятенъ, они — моделируютъ ее оттѣнками почти одной и той же краски и гордятся тѣмъ, что приводятъ семь цвѣтовъ спектра къ ихъ изначальному бѣлесоватому „единству", къ „благородной", нейтральной сѣрости тона. „Отрицая всякое орнаментальное, анекдотическое и символическое намѣреніе, Пикассо реализуетъ невѣдомую донынѣ чистую живопись", говоритъ одинъ изъ его послѣдователей, Метценжеръ. „Сезаннъ показываетъ жизнь формъ въ реальности свѣта, Пикассо возвѣщаетъ намъ экстрактъ ихъ реальной жизни въ умѣ художника... Онъ презираетъ колористическую игру и приводитъ семь цвѣтовъ спектра къ ихъ изначальному бѣлому единству" (см. „Pan", Octobre 1910). Но передъ нами не атмосферическая сѣрость Тернера и Коро, а сѣрость гранита. Сезанновская любовь къ землѣ претворяется здѣсь въ какой то кристалическій и известковый стиль. Сезанновская монументальность превращается въ окаменѣлость. Слова Сезанна о томъ, что въ природѣ доминируютъ формы цилиндра, шара и конуса, пріобрѣтаютъ нѣкій фетишистскій смыслъ. Въ пейзажахъ Пикассо передъ нами сѣро-желтыя и зеленовато-мшистыя груды гранита, нагроможденія кубическихъ глыбъ, символизующія горы, дома и деревья. У Брака — безконечныя наслоенія сталактитовъ, залежи коническихъ формъ; у Метценжера — головоломныя геометрическія шарады. Какая то мозаика кристаловъ и геометрическихъ тѣлъ. Въ пейзажахъ Делоне, изображающихъ Парижъ съ птичьяго полета — безконечныя горы кирпичей, словно кто то невидимый разрушилъ дома и снова сложилъ ихъ, какъ дѣти складываютъ деревянные кубики, не зная того, что всякое зданіе должно быть сцѣплено органической связью. Вмѣсто живой природы — безвыходный тупикъ угловъ, заколдованный лабиринтъ полированыхъ граней и мраморныхъ отсвѣтовъ. Вмѣсто живописи на

плоскости — архитектурный барельефъ изъ конусовъ и кубиковъ и, наконецъ, вмѣсто чаемаго пластическаго равновѣсія и синтеза — новая диференціація міра, новый дивизіонизмъ. Ибо форма назойливо раздробляется здѣсь на составные элементы точно такъ же, какъ у пуантилистовъ цвѣтъ разлагается на отдѣльные пигменты. Тотъ же абсурдъ, то же преобладаніе анализа надъ синтезомъ, но съ другого конца. Ибо та же ошибка въ основѣ — возведеніе въ догму и утвержденіе, какъ самоцѣли, того, что должно лишь подразумѣваться, что можетъ быть однимъ изъ методовъ воспріятія, но отнюдь не должно быть готовой манерой выраженія...

„Кубисты" возводятъ въ законченный стиль то, что въ Сезанновскихъ акваряхъ было лишь черновымъ наброскомъ, — способомъ разобраться въ хаосѣ міра...

Ближе всѣхъ къ природѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ Сезанну, изъ этой групы „кубистовъ" — Лефоконье, въ бретонскихъ пейзажахъ котораго, сквозь стекловидную матовость колорита, теплится чувство земли. Онъ любитъ зрѣлища геологическихъ переворотовъ, крутые скалистые обвалы и окаменѣлые холмы, увѣнчанные каменными домиками. Но глубже всего Сезанновскіе завѣты поняты Фландреномъ, Вламенкомъ и Дереномъ. Первый пишетъ горные пейзажи Дофине — холодно-зеленые ковры долинъ, убѣленные стадами, могучія и разлохмаченныя вѣтромъ орѣховыя кущи, въ лиловой тѣни которыхъ розовѣютъ пастушки, похожія на нимфъ, и все это осеребренное и увлажненное сырымъ воздухомъ нагорныхъ тумановъ. Нѣчто величественное и космическое, эллински-ясное и спокойно-торжественное вѣетъ отъ этихъ картинъ. Несмотря на игривые хороводы и пасторальныя сцены, которыми Фландренъ оживляетъ свои мрачные пейзажи въ нихъ нѣтъ ничего сентиментальнаго и анекдотическаго: его Аркадія умѣщена въ строгія рамки Сезанновской композиціи. Картины Фландрена кажутся проектами театральныхъ декорацій — до такой степени онѣ построены монументально и симетрично, до такой степени напоминаютъ кулисы прекрасныя Фландреновы деревья.

Вламенкъ и Деренъ пишутъ въ окрестностяхъ Парижа, но ихъ манитъ туда не призрачная зыбь рѣчной воды и деревенскаго воздуха, какъ Клода Моне. Окаймленныя рамой деревьевъ, Сенскія воды становятся у Вламенка четкими зеркалами, въ сіяющей глуби которыхъ отражаются сине-зеленыя гаммы



Мостъ.

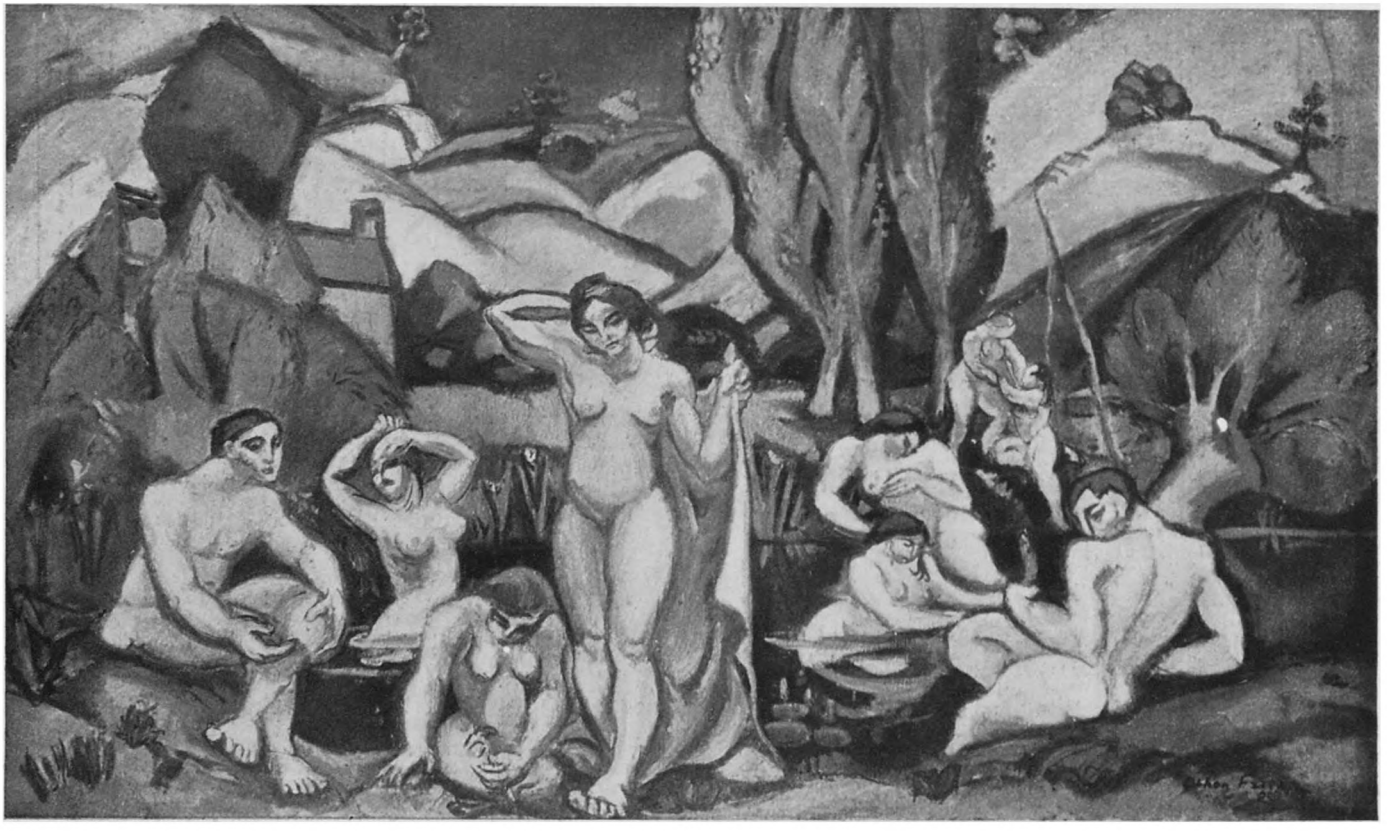
Деренъ.

листвы и бѣлыя строенія прибрежныхъ городковъ. Вламенкъ видитъ природу въ ея глубинѣ, какъ училъ Сезаннъ; отсюда — его любовь къ отраженіямъ и къ сочному сине-черному цвѣту. Въ его пейзажахъ есть какая то магія бездонной повторности, безконечной глубины, внушаемая не размѣренной перспективой, а интенсивностью синей тональности . . .

Но подлиннымъ ученикомъ Сезанна является Деренъ, — молодой художникъ, явившій уже доказательство большого живописнаго дара. Онъ пишетъ Испанію, Провансъ и окрестности Парижа, но что бы онъ ни изображалъ, всюду чувствуется вѣяніе нѣкоей класической традиціи, и даже мѣщанскіе пригородные дома съ красными крышами кажутся на его картинахъ старинными замками. Пишетъ ли онъ каменную церковь, обнесенную оградой и высокими каштанами, или цѣлое нагроможденіе домовъ-ящичковъ провинціальнаго города — всюду изумляетъ онъ необычайной рельефностью формы, величавой монументальностью композиціи. У него нѣтъ сѣрой мѣловатости „кубистовъ“ — наоборотъ, какимъ то свѣжимъ, звучнымъ великолѣпіемъ вѣютъ

изумруды его холодной зелени и золотой опалы и янтари его крышъ. Даже каменныя стѣны домовъ загораются у него благородными бронзовато-ржавыми свѣтами—онъ чувствуетъ безликую красоту граненой плоскости такъ же, какъ чувствовали ее готическіе мастера. И когда видишь его городскіе пейзажи, пейзажи домовъ — вспоминаешь невольно миніатюры XV вѣка, и Джотто, и Пизанелло, съ ихъ любовью къ монументальнымъ постройкамъ, и Лоренцетти, съ его видомъ Сіены, и венеціанца Карпаччо, давшаго архитектурный синтезъ Палестины. Когда видишь Дерена — понимаешь, насколько класиченъ его учитель Сезаннъ, ибо путь отъ Сезанна ведетъ къ высокому стилю прошлаго...

Переходное мѣсто отъ Сезанновскаго міровоспріятія къ Гогеновскому „пейзажу мечты" занимаетъ Оттонъ Фріезъ. Подобно Дерену, онъ любитъ мистику города, но чувствуетъ ее онъ иначе. Его „Руанскій Соборъ и окрестныя крыши" (кол. Щукина) волнуютъ узорной остроконечностью зданій, какой то стилизованной готической гармоніей, устремленной къ небу, тяжелыя сферическія облака котораго уравновѣшиваютъ угловатыя нагроможденія домовъ. Слѣдуетъ сравнить эту картину Фріеза съ призрачными и развеществленными Руанскими соборами Клода Моне, чтобы понять тотъ огромный скачекъ, который сдѣлала французская живопись въ области завоеванія формы и углубленія чувства. Ту же любовь къ масивнымъ нагроможденіямъ проявляетъ Фріезъ и въ своихъ пейзажахъ съ фигурами. Но здѣсь переплетаются Сезанновскія и Гогеновскія черты. Отъ перваго беретъ онъ холодныя сине-зеленыя гаммы и огромныя массы земли, у второго научается онъ одушевлять природу вымышленной сказкой. Эта сказка — лишь одному Фріезу открывшійся міоъ о невѣдомой Странѣ Гигантовъ, съ могучей, ширококудрой и вѣтвистой растительностью, съ мощными пластами земли, съ исполинскими и слоистыми глыбами скалъ, — странѣ, только что пережившей первыя геологическія осѣданія и катаклизмы, но уже населенной атлетами-людьми, оцѣпенѣвшими въ стихійныхъ радостяхъ здороваго тѣла. Быть можетъ, этотъ Фріезовскій міоъ — своеобразная реакція противъ аморфнаго и распыленнаго міра Клода Моне...



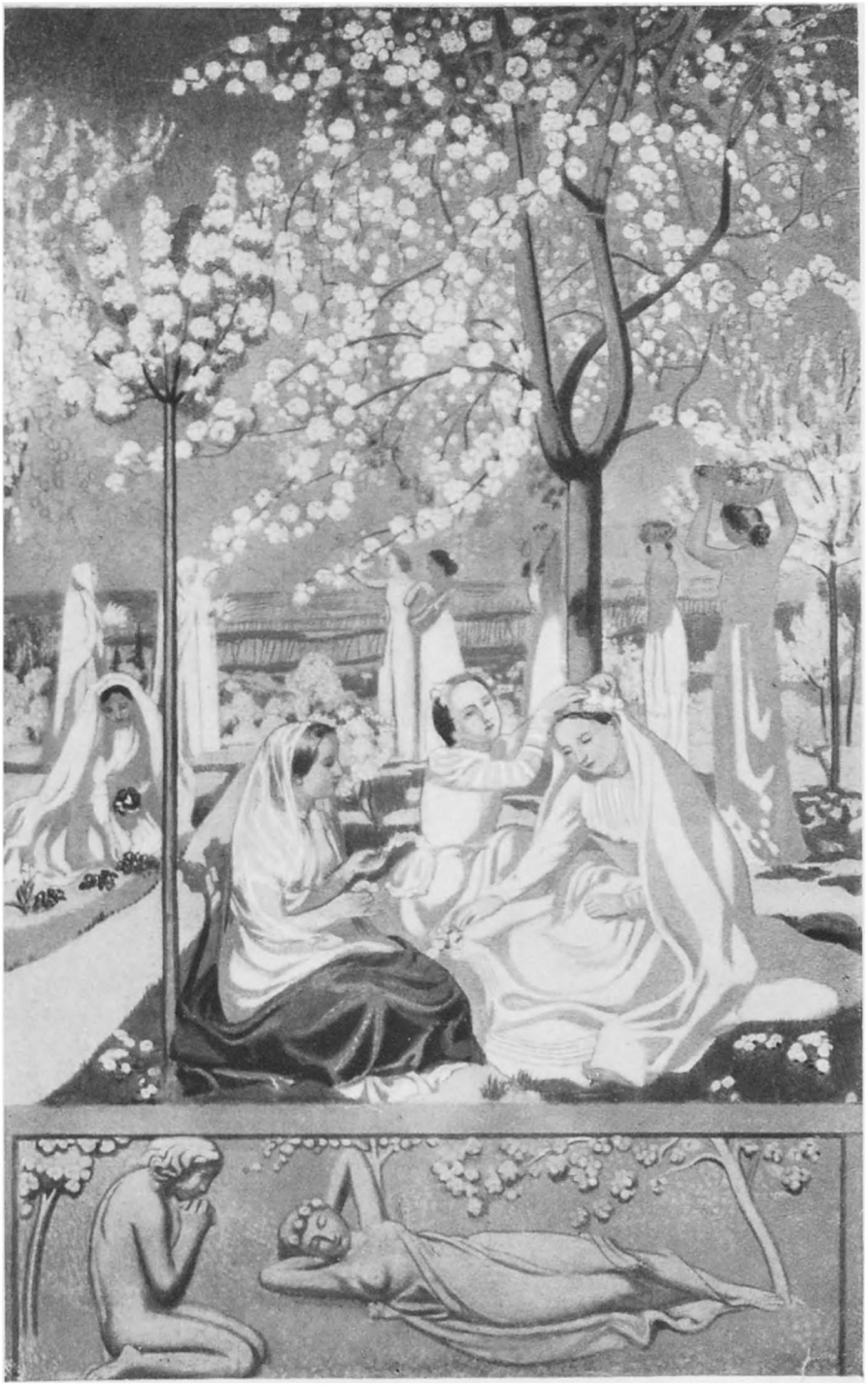
О. «Фриз».

Пейзажъ съ фигурами.

VI

Пейзажи Фріеза производятъ впечатлѣніе декоративныхъ панно или ковровъ, его деревья кажутся арабесками — и здѣсь мостъ, соединяющій его съ тѣми художниками, которые вслѣдъ за Гогеномъ воспринимаютъ природу, какъ декоративное цѣлое, какъ фреску. Таковы Матиссъ, Марке, Мангенъ, Лотъ, Жирьё, Лебо — изъ молодыхъ и М. Дени и Серюзье, эти представители стараго поколѣнія, непосредственные ученики Гогена. „Необходимо помнить, что картина, прежде чѣмъ быть лошадью или сраженіемъ, голой женщиной или какой нибудь другой темой, является, прежде всего, плоской поверхностью, покрытой красками въ извѣстномъ порядкѣ“ — писалъ еще въ началѣ 90-хъ годовъ М. Дени. Именно этотъ взглядъ на пейзажъ, какъ на чисто-живописную, декоративную плоскость, равнодушную къ илюзіи глубины, и легъ въ основу пейзажной живописи указанныхъ мною художниковъ. Марке и Матиссъ любятъ виды Парижа, но не любовью Писарро и не любовью Дерена. Улица представляется Марке не струящейся зыбью и не каменнымъ ущельемъ, но скорѣе узорнымъ персидскимъ ковромъ съ мелкими, темными арабесками повозокъ и людей. Глыбы домовъ плѣняютъ его не столько скульптурностью своихъ плоскостей, сколько черными оконными точками и зубчатымъ кружевомъ крышъ. Еще болѣе явна эта тенденція у Матисса. Онъ любитъ природу, какъ пестрый и яркій коверъ, сотканный изъ звонко-зеленыхъ, желтыхъ, синихъ и малиновыхъ нитей. Его радуютъ свѣтло-зеленые разводы травы по розовому фону земли, лиловые узоры вѣтокъ, сплошныя парадоксально-упрощенныя пятна листвы...

Мангенъ упивается природой съ чувственностью Фрагонара. Если у Фріеза міръ проникнутъ своеобразнымъ „атлетическимъ стилемъ“, то у него въ природѣ господствуетъ „панэротизмъ“. Въ центрѣ его пейзажей почти всегда смуглѣетъ прекрасное женское тѣло, и сладострастіемъ вѣетъ весь Мангеновскій міръ. Его земля пылаетъ пышной ярью тѣней, и кажется, что вся мангеновская природа подъ язвою солнечныхъ поцѣлуевъ обнажилась отъ своей стыдливой коры и сочится плодородными соками нѣдръ. И вспоминается исходная точка этихъ красочныхъ экстазовъ — „если вы видите дерево зеленымъ, берите самый кра-



М. Дени. *Декоративное панно.*

сивый зеленый цвѣтъ, который имѣется на вашей палитрѣ"...

Радостной красочностью звучатъ и пейзажи Лота; онъ воспринимаетъ міръ, какъ ритмичность яркихъ орнаментовъ, цвѣтистыхъ узорчатыхъ пятенъ, какъ какое то пышное и волнистое ожерелье женоподобныхъ, кругляшихся линій. Онъ любитъ кудрявыя вешнія вѣтки въ розовомъ цвѣту, сладострастными узорами выдѣляющіяся на изумрудномъ фонѣ, подъ сѣнью которыхъ играютъ гирлянды дѣвъ съ округлыми и пѣвучими очертаніями. И даже городскія желѣзныя чудовища (см. его серію видовъ Бордо) интересуютъ его своей орнаментальной декоративностью, своимъ линейнымъ узоромъ...

Колористическая манера Лота навѣяна готическими витражами; въ еще большей мѣрѣ это готическое вдохновеніе сквозитъ въ декоративныхъ пейзажахъ Жирьё, съ ихъ широкими плакатными планами и четкостью контуровъ. Наоборотъ, Лебо сочетаетъ „плоскую" живопись Гогена, живописный стиль его бретонскихъ пейзажей съ композиціей японскихъ эстамповъ и прихотливо вырисовываетъ на первомъ планѣ свисающія вѣтки акацій...

Остановимся теперь на художникахъ, испытавшихъ на себѣ непосредственное вліяніе Гогена (Морисъ Дени, Руссель, Боннаръ, Вюйаръ), но тѣмъ не менѣе уклонившихся въ послѣднее время въ сторону отъ проложенной имъ тропы. Этотъ уклонъ — реакція противъ Гогеновской экзотики и творческаго „деформизма". Морисъ Дени началъ съ грандіозныхъ пейзажей съ напѣвными линіями и матово-нѣжными красками, проникнутыхъ наивно-религіознымъ Верленовскимъ настроеніемъ; таковъ былъ его чудесный „Le Verger des vierges sages" (1893), вѣющій чарами готической миніатюры. Но съ середины 90-хъ годовъ онъ узналъ Италію, и отнынѣ италіанизмъ побѣдилъ въ его живописи изначальную французскую традицію. Съ тѣхъ поръ М. Дени неуклонно движется къ Пуссену, къ холодной размѣренности класическаго пейзажа. Пишетъ ли онъ радостныя купанія розовыхъ тѣлъ въ бирюзовыхъ моряхъ или античные хороводы на фонѣ итальянскихъ храмовъ, изображаетъ ли онъ бѣлоснѣжно-лилейныя процесіи дѣвочекъ, идущихъ къ причастію подъ сводами виноградныхъ лозъ или Мадоннъ съ младенцами, среди задумчивыхъ тосканскихъ пейзажей,

Мангенъ. — *Пейзажъ.*

темнѣющихъ кипарисами — всюду чувствуется какой то холодокъ сухого, интелектуалистическаго отношенія къ міру. Природа перестала быть для него „лѣсомъ символовъ", колдующимъ „Католической тайной" (такъ называлась одна изъ его первыхъ картинъ), — онъ видитъ въ ней лишь изящную декорацію, слегка стилизованный фонъ. Въ сущности, если бы не пуантилистская техника и узорная стилизація листвы, гармонирующія съ характерными для Мориса Дени „горошками" женскихъ костюмовъ — его пейзажи носили бы академическій характеръ. Лишь въ небольшихъ этюдахъ, написанныхъ съ натуры, какъ, напримѣръ, видахъ Флоренціи и Москвы, сказывается тотъ интимный лиризмъ, которымъ овѣяны были его ранніе пейзажи.

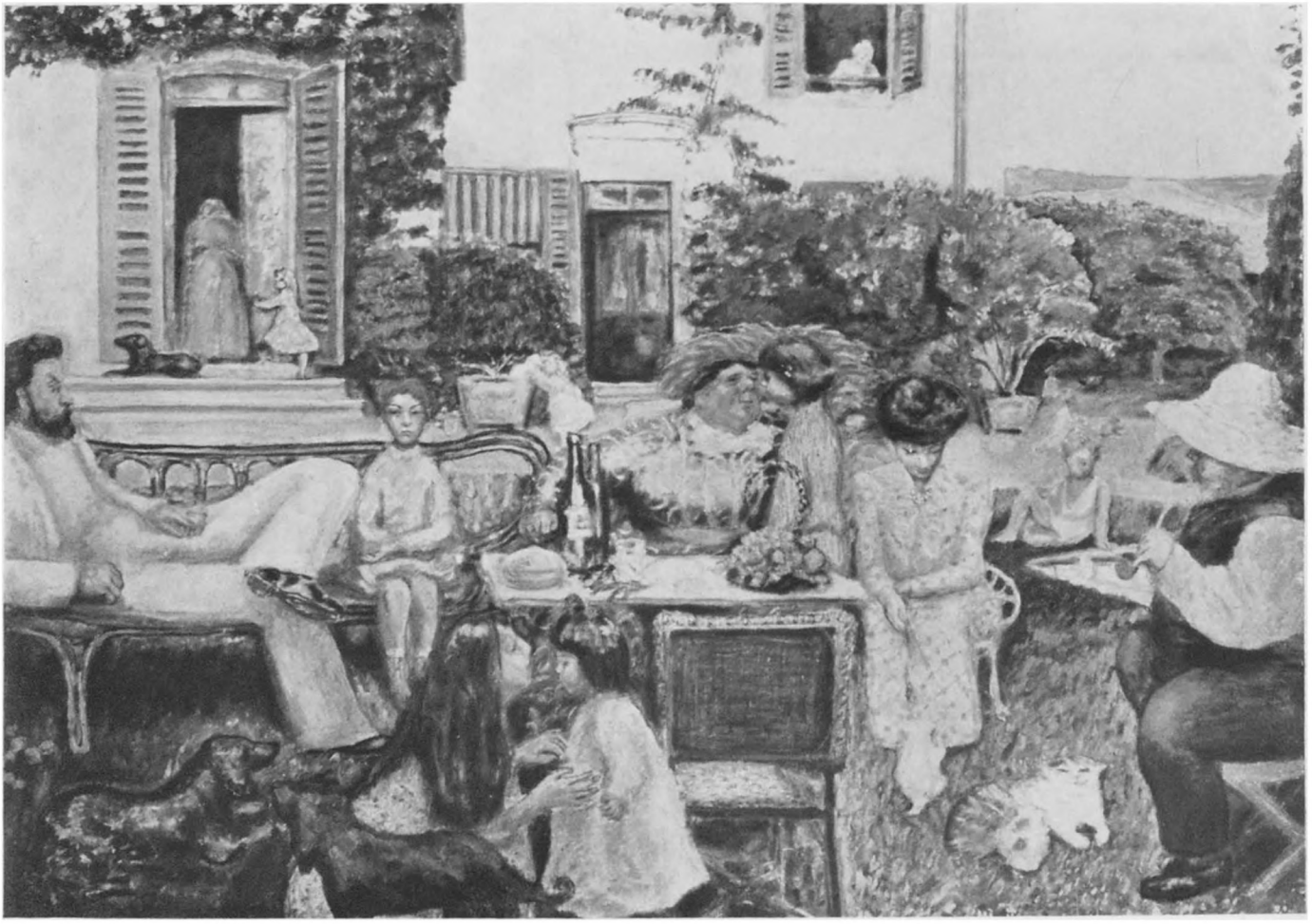
Интимный лиризмъ — именно такими словами хочется опредѣлить міровоспріятіе Русселя. Правда, онъ населяетъ свои пейзажи миѳологическими персонажами Лоррена, Пуссена и Фрагонара, воскрешаетъ веселыя шествія силеновъ, нимфъ и сатировъ; правда, онъ любитъ серебристыя, гобелено-

выя сочетанія красокъ, иногда прорѣзанныя внезапной яркостью янтарныхъ тѣлъ и яшмоваго синяго неба, и мечтаетъ о панно — но природа Русселя всегда реальна и интимна. Это — затуманенные воздушной дымкой „пасторальные" пейзажи Иль-де-Франса, наблюденные такъ, какъ ихъ наблюдали художники XVIII вѣка и барбизонцы, возлюбившіе сельскую природу съ кроткой нѣжностью Рейсдаля...

Еще явственнѣе этотъ возвратъ къ интимному созерцанію природы замѣтенъ у Боннара и Вюйара. Піерръ Боннаръ — поэтъ пригородныхъ и деревенскихъ садовъ, окутанныхъ тусклостями городской атмосферы и дымами проходящаго поѣзда. Съ тихой опечаленностью изображаетъ онъ анемичную, вялую, сѣроватую зелень этой листвы, кажущуюся такой безкровной рядомъ съ зеленой ярью крашеныхъ скамеекъ и смуглымъ румянцемъ женщинъ, разметавшихся на нихъ. Въ самой живописной манерѣ его, изнѣженной и слегка растрепанной, напоминающей затеки акварели, въ томъ, съ какой лаской перебираетъ онъ кудри кустовъ и деревьевъ, словно пушистыя женскія пряди, или сливаетъ съ пейзажемъ мягкіе силуеты кошекъ — угадывается что то разслабленное, городское, уныло-щемящее. Это живопись горожанина, оставившаго мечту о тропической роскоши и мечтающаго лишь о томъ, чтобы сдѣлать уютнымъ тотъ милый міръ, который виденъ изъ окна или съ балкона...

Вюйаръ переноситъ въ созерцаніе пейзажа тонкую иронію и любовь къ деталямъ, которыя нѣкогда придавали такую острую прелесть его мѣщанскимъ intérieur'амъ. Онъ пишетъ жалкіе городскіе садики, гдѣ грѣются на солнышкѣ пообѣдавшіе буржуа. Солнышко свѣтитъ, но не зажигаетъ и не выпрямляетъ душу, не зоветъ въ солнечныя дали. Да и зачѣмъ искать природу, когда она вся тутъ, въ маленькомъ садикѣ, замкнутомъ заборомъ. И съ добросовѣстностью Дюрера выписываетъ и облюбовываетъ онъ каждую травку, каждый кирпичъ уродливой виллы...

У Піерра Лапрада мы видимъ также paysages de jardins. Правда, его взоръ блуждаетъ не въ пригородныхъ садахъ Парижа, а въ величественныхъ паркахъ Версаля и Рима, среди дворцовъ, фонтановъ и бѣлыхъ амуровъ. Но, несмотря на этотъ Пуссеновскій фонъ и итальянскіе аксесуары, Лапрадъ, подобно Коро, остается и въ Италіи интимистомъ. Его пейзажи не блещутъ радугой фонтановъ, не подавляютъ строгостью стиля, но серебрятся синепепельными переливами



П. Боннаръ. *Послѣобѣденный отдыхъ.*

воздуха, какъ сладостныя воспоминанія о былом, испепеленномъ величіи . .
Это существованіе интимнаго, лирическаго пейзажа послѣ всѣхъ исканій и дерзаній XIX вѣка, послѣ Сезанна и Гогена, едва ли должно быть принято за анахронизмъ. Имъ логически замыкается кругъ развитія, описанный французской пейзажной живописью, — конецъ совпадаетъ съ началомъ. И теперь, когда солнце завоевано, воздухъ зафиксированъ, когда право на преображеніе утверждено жизнью Гогена, когда стилизація природы подъ мозаику, фреску, коверъ или витражъ становится модой снобистовъ, — теперь, можетъ быть, есть какой то великій смыслъ въ томъ, что Вюйаръ, этотъ горожанинъ съ головы до пятъ, облюбовываетъ каждую былинку пригороднаго сада, а недавно умершій полукультурный Руссо съ наивностью ребенка выписываетъ каждый лепестокъ цвѣтка.
Можетъ быть, для того, чтобы начать новый циклъ развитія пейзажной живописи, надо снова начать съ этого умиленнаго созерцанія природы, какое было у готическихъ миніатюристовъ и фламандскихъ примитивовъ, надо снова обрѣсти въ себѣ ту безхитростную любовь къ „клейкимъ весеннимъ листочкамъ и голубому небу", которая дороже всякихъ хроматическихъ теорій и техническихъ фактуръ, — ибо ею пріобщается человѣкъ къ міру.

О ПОРТРЕТѢ.

О ПОРТРЕТѢ.

Un portrait! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond?

Бодлеръ

„Лицо человѣка говоритъ больше, чѣмъ его ротъ".

Шопенгауеръ.

I

БОЛЬШИНСТВО людей убѣждено, что единственное преимущество портрета надъ фотографіей въ томъ, что онъ „выглядитъ живѣе", будучи написанъ красками, которыя все еще съ такимъ трудомъ даются механическому апарату; и если бы въ одинъ прекрасный день физикѣ удалось окончательно разрѣшить проблему цвѣтной фотографіи — портретная живопись навѣрно утратила бы въ глазахъ большинства свое право на существованіе. Однако, сами художники думаютъ иначе, а итальянскіе „футуристы", какъ извѣстно, договариваются даже до того, что портретъ вовсе и не долженъ быть похожимъ на оригиналъ...

Гдѣ же истина о портретѣ? Кто правъ въ этомъ традиціонномъ со временъ Рембрандта спорѣ заказчика съ художникомъ, — въ этомъ ожесточенномъ спорѣ, который даже Родена заставляетъ признаться, что главная трудность портрета исходитъ не изъ работы, а отъ... кліента. Въ чемъ же, наконецъ, сущность портрета вообще, и каковы портретныя достиженія современной французской живописи — въ частности?

„Портретъ! Что можетъ быть проще и сложнѣе, очевиднѣе и глубже?" — воскликнулъ Бодлеръ. И дѣйствительно, проблема портрета далеко не такъ проста, какъ это кажется тѣмъ, кто считаетъ его „низшимъ" жанромъ по сравненію съ другими болѣе пышными вѣтвями искусства. Она соприкасается не только съ моралью и общимъ философскимъ міроотношеніемъ, какъ „nu" и пейзажъ, но и съ вопросами психологіи и соціологіи, — недаромъ художники прошлаго занимались ученіемъ о человѣческой физіономіи (Леонардо да Винчи, Лебренъ), а ученые современности, въ свою очередь, интересуются проблемой сходства (Вундтъ, Зиммель, Ланге, Липпсъ, Фехнеръ).

Именно въ этой промежуточности между психеей и эмпирическимъ бытомъ и коренится сложность проблемы и невыясненность ея основныхъ предпосылокъ. Что такое, въ самомъ дѣлѣ, портретъ, — чѣмъ отличается онъ отъ жанровой и фигурной живописи вообще? Вѣдь, въ сущности говоря, большинство человѣческихъ фигуръ въ религіозной и исторической живописи со временъ Ренесанса — скрытые портреты. Жертвователи Ванъ Эйковъ — портреты бюргеровъ, мадонны Рафаеля — портреты куртизанокъ, грѣшники Микеланджело — портреты кардиналовъ, Венеры Тиціана — портреты венеціанскихъ герцогинь, точно такъ же, какъ адвокаты Домье и епископы Пюви де Шаванна — портреты ихъ современниковъ. Но всѣ эти анонимные, иногда объективные, иногда идеализованные или „окарикатуренные" изображенія — еще не портреты въ подлинномъ смыслѣ этого слова, ибо на нихъ надѣта маска общечеловѣчности. Портретомъ, какъ таковымъ, можно назвать лишь отвлеченное отъ всякаго идеологическаго сюжета, само себѣ довлѣющее изображеніе индивидуальнаго человѣка (или цѣлой суммы индивидуальностей) — какъ замкнутаго въ себѣ міра. Конечно, каждой расѣ, каждой націи, каждой эпохѣ свойственъ нѣкій общій типъ человѣка, но, помимо этой общей схожести, портретистъ ищетъ то неповторимое и единственное, что отличаетъ одинъ человѣческій микрокосмъ отъ другого. Вотъ почему, какъ показываетъ исторія искусства, портретъ возникалъ тамъ и тогда, гдѣ и когда человѣческая особь диференцировалась изъ общества, гдѣ и когда индивидуальное господствовало надъ родовымъ.

Греческое искусство класической эпохи въ сущности не знало портрета — эллинскіе бюсты были похожи не на отдѣльныя лица, а на общій канонъ, на этическій идеалъ цѣлой націи, — идеалъ прекраснаго тѣломъ и душой человѣка, съ точки зрѣнія котораго эллинскіе художники и исправляли тѣ или иные недостатки своихъ моделей. Лишь вмѣстѣ съ александрійскимъ декадансомъ и индивидуализмомъ начинается и индивидуализація портрета — въ греко-римскихъ произведеніяхъ эллинистической эпохи. Средневѣковая христіанская община съ ея метафизическимъ и авторитарнымъ мышленіемъ вновь отняла почву у портрета — пока, наконецъ, сначала на сѣверѣ, а затѣмъ и на югѣ гуманизмъ не диференцировалъ и не оправдалъ отдѣльное человѣческое „я". Вмѣстѣ съ Ренесансомъ, открывшимъ, по кры-

латому слову Якова Буркгардта, индивидуума (uomo unico), начался расцвѣтъ портретной живописи, питаемый все бо̀льшимъ и бо̀льшимъ ростомъ автономной личности, — итальянскаго principe, французскаго короля, нидерландскаго буржуа или національнаго героя, какъ Наполеонъ... Итакъ, паѳосъ портрета — культъ индивидуальности, и, слѣдовательно, съ формальной стороны публика права: внѣ индивидуальнаго сходства нѣтъ портрета, какъ такового. Но что такое „сходство" — вотъ въ чемъ вопросъ! Вѣдь сказать, что портретъ похожъ, — еще не значитъ сказать, что онъ хорошъ. Будучи формальнымъ условіемъ портрета, сходство (т. е. адэкватность между оригиналомъ и изображеніемъ) само по себѣ еще не является цѣнностью эстетической. На это указываетъ и историческое происхожденіе категоріи сходства въ искусствѣ. Какъ ни поэтична древняя легенда о рожденіи портрета отъ красиваго жеста гречанки, зарисовавшей на стѣнѣ контуръ тѣни своего возлюбленнаго, однако, въ дѣйствительности „сходство" зародилось иначе. Оно возникло въ лонѣ семьи, на почвѣ культа загробной жизни — какъ объективный эквивалентъ ушедшаго, какъ цѣнность религіозная; таковы египетскіе писаные портреты эллинистической поры, бывшіе дополненіемъ къ муміямъ, или римскіе бюсты предковъ изъ воска, хранившіеся въ атріумѣ.

Но и помимо этой ссылки на внѣ-эстетическій генезисъ портрета, развѣ не ясно логически, что эстетика его не исчерпывается схожестью съ данной случайной индивидуальностью. Ибо если бы это было такъ, то всѣ портреты могли бы быть оцѣнены и восприняты только тѣми зрителями, которые лично знаютъ данную модель и поэтому могутъ сравнивать изображеніе съ оригиналомъ, а для всѣхъ остальныхъ они остались бы просто непостижимы, то есть перестали бы существовать, какъ цѣнности объективныя и общеобязательныя. Между тѣмъ, въ дѣйствительности наше любованіе даннымъ портретомъ вовсе не зависитъ отъ того, знаемъ ли мы изображенную модель лично или нѣтъ. Мы восхищаемся произведеніями Тиціана, Веласкеза, Рембрандта, Энгра, совершенно не будучи увѣренными въ томъ, что они дѣйствительно похожи. И наоборотъ — портреты Бонна́, Ленбаха и многихъ другихъ офиціальныхъ портретистовъ навѣрно похожи на своихъ сановныхъ моделей и, однако, они имѣютъ зна-

ченіе не столько эстетическое, сколько иконографическое, точно такъ же, какъ безчисленные бюсты римскихъ императоровъ въ Капитоліи или портреты Великой Революціи. Очевидно, что въ данномъ случаѣ заказчикъ (будь то частное лицо или цѣлое общество), желающій увѣковѣчить и завѣщать потомству точное зеркало свое, вступаетъ въ какой то антагонизмъ съ интересами искусства, а вмѣстѣ съ тѣмъ — и съ интересами вѣчности. А отсюда очевидно и то, что есть какія то д в а с х о д с т в а, — высшаго и низшаго порядка или лучше сказать: сходство эстетическое и общеобязательное и сходство внѣ-эстетическое, представляющее интересъ семейной реликвіи или историческаго документа. До этого второго, эмпирическаго и случайнаго сходства, идеаломъ котораго является мумія въ прошломъ и фотографія въ настоящемъ, искусству нѣтъ дѣла. Эстетическимъ же можно назвать только такое сходство, которое говоритъ за себя с а м о и убѣждаетъ безъ сравненія съ оригиналомъ. Художественнымъ портретъ бываетъ только тогда, когда при взглядѣ на него мы чувствуемъ (послѣ первой минуты изумленія, ибо каждая новая индивидуальность прежде всего изумляетъ, какъ нѣкое откровеніе), что именно такой до мельчайшихъ чертъ своихъ и д о л ж н а была быть модель, что иной она и н е м о ж е т ъ быть. Но какъ же возможно это волшебство? Вѣдь мы, а въ особенности мы, люди нашего времени, даже самихъ то себя знаемъ такъ мало: душа наша — „лабиринтъ", по слову Ницше. Но именно эта ёмкость и широкость, этотъ эклектизмъ и ретроспективизмъ нашего душевнаго строя и дѣлаютъ насъ столь воспріимчивыми къ воспріятію портрета, — не даромъ наше время научилось цѣнить портреты больше, чѣмъ когда бы то ни было *. Вѣдь въ сущности, несмотря на весь нашъ индивидуализмъ, несмотря на это Флоберовское personne ne comprend personne или наше русское, Ремизовское „человѣкъ человѣку бревно" — въ насъ гораздо больше одинаковыхъ чертъ, нежели разныхъ — у одного развитыхъ въ эмбріональной степени, у другого въ предѣльной. Въ каждомъ изъ насъ есть Рай и Адъ (Уайльдъ), небо и земля,

* Конечно, и количественно и качественно наша эпоха уступаетъ въ области портрета прошлому, но только мы научились понимать сверхъ-эмпирическое, высокое значеніе портрета, только мы реабилитировали многіе и многіе портреты прошлаго, которые и самими художниками и критикой считались „низшимъ" жанромъ. Примѣръ — хотя бы портреты Давида и Энгра.

въ каждомъ изъ насъ имѣются всѣ человѣческія возможности, всѣ душевныя потенціи, но въ разной комбинаціи, и каждый изъ насъ, по словамъ Шопенгауера („Философія и наука природы"), носитъ въ себѣ готовый алфавитъ для прочтенія тѣхъ іерогрифовъ, которые скрыты въ чужой физіономіи. Мы видимъ портретъ — и если художникъ съ достаточной силой убѣдительности явилъ намъ новое, неожиданное и неповторимое сочетаніе общечеловѣческихъ элементовъ, мы вѣримъ ему на слово, что именно т а к о й должна быть модель и испытываемъ радость новизны, радость расширенія нашего внутренняго опыта. Вотъ почему портреты линейные и эскизные говорятъ намъ иногда больше, нежели портреты законченно-колористическіе, — въ первыхъ остается мѣсто для творческой работы нашего собственнаго воображенія. Случайная модель, какой нибудь „х" или „у" выступаетъ здѣсь, какъ временный носитель общечеловѣческой психеи, — именно въ этомъ пріобщеніи нашего ограниченнаго „я" чужой душѣ, а черезъ нее и всему человѣчеству, и заключается великое этическое значеніе портрета. Такъ наиболѣе индивидуалистическое изъ искусствъ, возникшее какъ симптомъ декаданса искусства всенароднаго — оказывается діалектически наиболѣе соціальнымъ и человѣчнымъ изъ нихъ!

Да, мы вѣримъ Тиціану, что именно такимъ гордымъ блескомъ горѣли глаза у изображеннаго имъ „неизвѣстнаго" венеціанца; мы вѣримъ Веласкезу, что именно такіе благородные жесты были у позировавшаго передъ нимъ гранда, мы вѣримъ Гольбейну, что именно такая просвѣтленная улыбка была у Эразма Роттердамскаго, и Кранаху — что именно такая трезвая ясность была на лицѣ Лютера. И если бы какимъ нибудь чудомъ воскресъ настоящій Лютеръ и оказался бы непохожимъ на Кранаховскій портретъ, то мы сказали бы, что онъ — самозванецъ, но отнюдь не усумнились бы въ подлинной схожести самаго портрета.

Ибо на портретѣ настоящаго художника человѣкъ больше похожъ на самого себя, чѣмъ въ дѣйствительности: настоящій художникъ умѣетъ выявить въ человѣкѣ то, что въ немъ скрыто подъ маскою каждаго дня*. Ницше гдѣ то правильно замѣтилъ, что большой художникъ, открывшій и воплотившій самое цѣ-

* Не этимъ ли объясняется обычная у первобытныхъ народовъ (да и у нашихъ крестьянъ) суевѣрная боязнь сходства, которое яко бы предаетъ модель во власть художника (Hirn, Ursprung der Kunst).

лостное выраженіе, на которое способна данная модель, позднѣе, всякій разъ, встрѣчаясь съ нею, будетъ думать, что передъ нимъ — карикатура *. Я бы сказалъ: не карикатура, а фотографія, ибо послѣдняя тѣмъ и отличается отъ первой, что она послушно фиксируетъ всѣ черты человѣка, тогда какъ портретистъ умѣетъ произвести между ними выборъ. Онъ подчеркиваетъ то, что характерно для данной модели, и отбрасываетъ то, что преходяще и даже болѣе того — то, что хотя и постоянно, но мѣшаетъ основной характерности. Объ этомъ моментѣ выбора я буду говорить ниже.

Теперь же насъ интересуетъ другой вопросъ: какъ возможна такая объективація со стороны художника?

И дѣйствительно, развѣ портретистъ не объективируетъ въ портретѣ прежде всего себя самого, свою собственную художническую индивидуальность? Гогенъ говоритъ: „для насъ, художниковъ, модели являются лишь различными типографскими буквами, позволяющими намъ выразить самихъ себя" и еще — „когда я смотрю на портретъ, написанный Веласкезомъ или Рембрандтомъ, то я почти не обращаю вниманія на изображенныя ими черты, но зато я интимно чувствую моральный портретъ самихъ художниковъ: глубоко-аристократическую натуру перваго и глубоко пророческую натуру втораго". Но въ томъ то и состоитъ чудо портретной живописи, въ процесѣ которой соприкасаются двѣ индивидуальности (художника и модели), что чѣмъ субъективнѣе художникъ, тѣмъ скорѣе угадываетъ онъ свою модель. Это объясняется, можетъ быть, тѣмъ, что онъ пишетъ именно тѣ лица, къ которымъ тяготѣетъ его душа: Греко былъ чрезвычайно „субъективнымъ" мастеромъ, однако только въ портретахъ благородныхъ кастильцевъ онъ нашелъ самого себя, — Толедо открыло Греко, но за то и Греко открылъ Толедо. Сезаннъ же писалъ только ту мелкую буржуазію, изъ рядовъ которой вышелъ самъ и которую зналъ, какъ самого себя.

Эта чудесная интуиція и способность угадыванія у портретиста замѣчательно описаны въ фантастическомъ романѣ О. Уайльда. Живописецъ, сдѣлавшій портретъ Доріана Грея, думалъ, что вложилъ въ него „слишкомъ много

* Эд Мане написалъ портретъ Зола, который всѣмъ казался непохожимъ, и только Гонкуръ, во время болѣзни Зола, замѣтилъ однажды: „Вотъ теперь онъ похожъ на свой портретъ", желая этимъ сказать, что Мане подмѣтилъ въ лицѣ Зола такія черты, которыя оставались скрытыми для всѣхъ, пока болѣзнь не источила и не одухотворила лицо Зола.

самого себя", ибо, какъ и всѣ художники, былъ убѣжденъ, что „каждый портретъ, написанный съ чувствомъ, есть портретъ художника, а не модели", — а на самомъ дѣлѣ этотъ портретъ сталъ магическимъ зеркаломъ Доріана Грея и даже болѣе того — провиденціальнымъ зеркаломъ, болѣе похожимъ на настоящаго Грея, чѣмъ онъ самъ на себя. Какъ Пиѳія, угадала здѣсь зрячая душа художника трагическій Рокъ своей модели, ея предопредѣленіе, динамику ея бытія. Задолго до Уайльда, другой геній утонченности, Бодлеръ, такъ же опредѣлилъ стихію портрета — „хорошій портретъ, сказалъ онъ, есть драматизованная біографія модели — раскрытіе естественной драмы, свойственной каждому человѣку". И вотъ почему „портретистъ долженъ обладать послушаніемъ, но еще болѣе — силой угадыванія" (Бодлеръ).

Какъ далеки мы здѣсь отъ ходячаго пониманія портрета, какъ копіи модели, — мы видимъ, что художественный портретъ есть нѣчто другое. Не пасивное воспроизведеніе, а творческое возсозданіе, — въ портретѣ великаго художника человѣкъ вторично рождается на свѣтъ и рождается съ предопредѣленной судьбою. Сходство есть не илюзорное равенство между портретомъ и оригиналомъ, но нѣкій высшій паралелизмъ между ними.

Обратимся же теперь къ эволюціи французскаго портрета и посмотримъ, каковы были основные этапы въ развитіи этой проблемы сходства, другими словами — въ чемъ видѣли французскіе художники средоточіе сходства (т. е. характера) и главный факторъ его выявленія (т. е. художественной экспресіи).

II

Давно уже отмѣчена зависимость между той или иной концепціей портретной живописи и расовой психологіей. И дѣйствительно, не рискуя впасть въ схематизмъ, можно утверждать, что между портретами сѣверныхъ и южныхъ народностей существуетъ большая принципіальная разница, обусловленная различнымъ историческимъ характеромъ Возрожденія на сѣверѣ и югѣ, которое въ крайнихъ своихъ завершеніяхъ привело съ одной стороны къ протестантизму, съ другой — къ класицизму. Вильгельмъ Воррингеръ

въ своей интересной книгѣ „Formprobleme der Gotik“ * совершенно правильно замѣчаетъ, что къ словамъ Буркгардта объ „открытіи Итальянскимъ Ренесансомъ индивидуальности“ должна быть сдѣлана нѣкоторая поправка: отдѣльная индивидуальность — открытіе Сѣвера, между тѣмъ какъ Италіи принадлежитъ честь утвержденія личности или, лучше сказать, воскрешенія личности въ античномъ, гармоническомъ или аполлоническомъ смыслѣ. И дѣйствительно, если мы обратимся къ портретной живописи сѣвера и романскаго юга, то увидимъ, что основной чертой первой является стремленіе къ крайней индивидуализаціи человѣческаго лица, а второй — нѣкое идеалистическое одухотвореніе его. Ванъ-Эйки, Дюреръ и въ особенности величайшій изъ портретистовъ Кранахъ съ педантическимъ анализомъ, съ какимъ то натуралистическимъ паѳосомъ ищутъ въ человѣкѣ его самое характерное и интимное — въ то время какъ Тиціанъ, будучи преемникомъ античной культуры, ищетъ въ немъ, прежде всего, цѣлостную личность, uomo universale; его интересуетъ не будничное, но праздничное бытіе человѣческой души.
На портретахъ нѣмцевъ и фламандцевъ люди живутъ естественной, погруженной въ самое себя жизнью; у итальянцевъ — они всегда какъ бы позируютъ, смотрятъ на зрителя, и если для первыхъ экспресія исчерпывается по преимуществу физіономіей, мимикой лица, то для вторыхъ огромную ролъ играетъ вся пластика тѣла, языкъ жестовъ и позы — не даромъ Леонардо да Винчи такъ подробно описываетъ репертуаръ жестовъ, который долженъ знать художникъ. Какъ и для античныхъ художниковъ, богоподобная человѣческая личность не локализуется для нихъ въ головѣ, но охватываетъ все человѣческое тѣло, съ головы до ногъ. Правда, у Кранаха мы видимъ портреты во весь ростъ, и болѣе чѣмъ кто бы то ни было умѣетъ онъ пользоваться выразительностью человѣческой фигуры, но стоитъ только внимательнѣе вглядѣться въ его замѣчательные портреты, чтобы понять, что они построены не столько на равновѣсіи тѣла и головы, сколько на подчиненіи перваго второй: стилизуя общій силуетъ человѣческой фигуры, онъ какъ бы исходитъ изъ очертанія головы, повторяя ея форму въ очертаніи плечъ или бедеръ **. У него, какъ и у Рембрандта, значеніе жеста

* W. Worringer, Formprobleme der Gotik, München, 1911, Piper & Co.
** И болѣе того — не только форму, но и самое „содержаніе“ головы повторяетъ Кранахъ въ трактованіи фигуры. Въ этомъ смыслѣ, въ качествѣ психологической гар-

Э. Манэ. *Портретъ Б. Моризо.*

было чисто психологическое, между тѣмъ какъ у Тиціана — скорѣе формально-эстетическое, декоративное.

И здѣсь мы приходимъ къ общему выводу: въ сѣверномъ портретѣ преобладаютъ линіи (германцы) или valeur'ы (Рембрандтъ), въ романскомъ — красочная гармонія, декоративная композиція, стиль.

Что же касается искусства французскаго, то, благодаря своему положенію на рубежѣ между Сѣверомъ и латинскимъ Югомъ, оно претворило въ себѣ какъ тѣ, такъ и другіе элементы — фламандскую любовь къ анализу, къ натуралистической экспресіи и итальянскій стилизмъ. Эволюція французскаго портрета свидѣтельствуетъ о постепенномъ чередованіи этихъ явленій, частомъ господствѣ одного изъ нихъ надъ другимъ и болѣе рѣдкомъ синтетическомъ ихъ сліяніи. Впрочемъ, не будемъ несправедливыми къ Франціи — можно говорить и о собственной французской традиціи въ области портрета, и традиція эта несомнѣнно — сѣверная, готическая. Ибо, наравнѣ съ Нидерландами, Францію должно признать родиной натуралистическаго портрета. Даже болѣе того, еще задолго до появленія гентскаго алтарнаго складня братьевъ Ванъ-Эйковъ съ портретами жертвователей (не говоря уже о другихъ портретахъ Яна Ванъ-Эйка) и имиграціи сѣверныхъ художниковъ во Францію — во французскихъ витражахъ, равно какъ и въ миніатюрахъ эпохи Карла V, сдѣланы были попытки реалистическаго портрета. Въ частности же, какъ показалъ Карлъ Вестендорпъ **, портретъ короля Jean le Bon, написанный на деревѣ и хотя и выдержанный еще въ профильномъ стилѣ миніатюръ, но уже не чуждый моделировки, является первымъ экспресивнымъ портретомъ не только во Франціи. Такимъ образомъ, въ теченіе XII—XIV вв. французскими художниками въ значительной степени была уже подготовлена почва для того портретнаго реализма, піонеромъ котораго считается Янъ Ванъ-Эйкъ (сдѣлавшій шагъ впередъ, введя мѣсто профиля поворотъ головы въ три четверти), и для воспріятія фламандскаго вліянія, пустившаго отнынѣ такіе глубокіе корни

моніи однимъ изъ самыхъ сильныхъ портретовъ въ мірѣ является его герцогъ Heinrich der Fromme, гдѣ жестокость лица повторяется въ стилизованныхъ зубцахъ костюма (точно весь костюмъ ощетинился остротою зубовъ), а внизу — въ щучьей пасти огромнаго пса.

** K. Westendorp, Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel. Strassburg, 1906.

во французской живописи. Въ то же время, независимо отъ нидерландцевъ, на Луарѣ продолжала развиваться реалистическая традиція парижскихъ миніатюристовъ, величайшими памятниками которой являются великолѣпные, полные монументальной экспресіи, портреты Карла VII и Жювеналя дезъ Юрсена — Жана Фуке. Эта паралельная, сѣверная, франко-фламандская традиція въ области портрета сумѣла отстоять себя во Франціи даже и въ XVI в., когда всѣ остальныя сферы искусства были уже завоеваны итальянскимъ вліяніемъ, и повсюду шла ликвидація готики. Аналитическіе портреты Клуе (въ особенности Жана Клуе — портретъ Франциска I) были какъ бы послѣднимъ оплотомъ сѣвернаго духа въ эпоху италіанизма школы Фонтенбло.

Въ театрально-алегорическомъ стилѣ придворныхъ французскихъ портретовъ XVII вѣка, Лебрена и Миньяра, класическая доктрина, благодаря Пуссену, торжествуетъ побѣду: экспресія уступаетъ мѣсто позѣ, живые люди — олимпійскимъ богамъ. Но уже у Риго и Ларжильера эта холодная Ванъ-Дейковская аристократичность умѣряется французской граціей, а въ XVIII в. на смѣну этого маскарада бароко вновь возрождается старая „естественная“ манера — въ портретахъ Буше, Ватто, Перонне, въ экспресивности Латура, этого остраго физіономиста, и въ „мѣщанской“ интимности Шардена. Съ именемъ Давида связана третья реставрація класическаго идеализма. Но тотъ же самый Давидъ, который былъ такимъ холоднымъ резонеромъ въ историческихъ композиціяхъ, гдѣ онъ согласно философской догмѣ Руссо изображалъ „абстрактнаго человѣка“, въ своихъ скромныхъ портретахъ съ ихъ чуждымъ театральщины нейтральнымъ фономъ является безыскусственнымъ реалистомъ à la flamande! (Таковы, напримѣръ, его портреты m-me Sériziat или trois dames de Gand). Что же касается его великаго ученика Энгра, то критика того времени была по своему права, когда ругала его „готикомъ“, — дѣйствительно въ четкой, линейной правдивости его портретовъ чувствуется что то отъ Клуе и Гольбейна и иныхъ раннихъ мастеровъ, которыхъ онъ изучалъ въ свой „прерафаелитскій“ періодъ. Но даже и въ эпоху увлеченія Энгра Grand Art'омъ Рафаеля, стильная монументальность гармонически уживается въ его портретахъ съ остротою анализа, — что такъ наглядно сказалось въ великолѣпномъ, самодовольномъ величіи дѣльца Bertin'а старшаго или, еще нагляднѣе, въ портретѣ Черубини, гдѣ итальян-

ская муза вѣнчаетъ фламандски-характерную голову модели. Энгръ говорилъ, что „портретъ — пробный камень живописца", и самъ онъ вышелъ побѣдителемъ изъ этого испытанія. Какъ и въ XVI в., французское искусство, несмотря на свои класическія симпатіи, осталось въ лицѣ Энгра, въ сущности, вѣрнымъ своей изначальной портретной традиціи — природѣ. А Энгру остались вѣрными даже и такіе „импресіонисты", какъ Дега, начавшій свою художественную дѣятельность съ самыхъ строгихъ и четкихъ портретовъ...

III

Но если публикѣ портреты Энгра казались слишкомъ „готическими", то наоборотъ Бодлеръ упрекалъ ихъ въ излишней Рафаелевой стильности. Это не значитъ, что онъ былъ противъ всякаго преображенія модели, — нѣтъ, но Бодлеръ доказывалъ, что это преображеніе (altération) должно быть романтической драматизаціей.

Таковы были портреты Домье и Делакруа. Портретъ Берліоза (работы Домье) построенъ съ такимъ сверхъестественнымъ паѳосомъ и съ такой монументальностью, что только съ Греко можно сравнить его — точно не человѣка изобразилъ Домье, а проектъ высокаго и величественнаго собора. Передъ нами настоящій Берліозъ, авторъ патетической Messe des morts — Викторъ Гюго музыки...

Геніаленъ портретъ Жоржъ Сандъ, написанный Делакруа. Это pendant къ портрету Шопена. Я не знаю, польстилъ ли художникъ Жоржъ Сандъ, но если она была хоть приблизительной т а к о й — понятны становятся ея властныя чары. Какая страстная женственность, какой неистовый темпераментъ, какая полнота жизненныхъ силъ! Да, это именно та Жоржъ Сандъ, которую н е м о г ъ н е л ю б и т ь мягкій и тоскующій Шопенъ, та Жоржъ Сандъ, которую такъ психологично охарактеризовалъ самъ Делакруа въ своемъ Дневникѣ:

„Вечеромъ я былъ у Шопена... Мы говорили о m-me Sand, объ этой странной судьбѣ, объ этомъ соединеніи достоинствъ и пороковъ. Это было по поводу ея мемуаровъ. Шопенъ мнѣ сказалъ, что она не можетъ ихъ написать — она способна на вспышки чувствительности, но быстро все забываетъ. Ея совѣсть не упрекаетъ ее ни въ чемъ, въ чемъ упрекаютъ

ее друзья — она обладаетъ хорошимъ здоровьемъ" (Journal I, 1849)... И все это явлено на портретѣ немногими широкими мазками — скользящей, доброй и вмѣстѣ съ тѣмъ сладострастной улыбкой, округлостью упрямой и капризной головы, полнотою здоровыхъ и сильныхъ рукъ. Весь секретъ этой изумительной экспресіи — въ той отвѣтной художнической пылкости, съ которой Делакруа - романтикъ писалъ портретъ, въ тѣхъ бурныхъ контрастахъ свѣта и тѣни, изъ которыхъ онъ его вылѣпилъ. Чисто художническая бурность Делакруа магически передаетъ здѣсь жизненную бурность Жоржъ Сандъ; этотъ портретъ — поистинѣ геніальное дѣтище е г о искусства живописи и е я искусства жизни.

Но и у Домье и у Делакруа — коричневыя краски. А между тѣмъ путь новаго портрета лежалъ черезъ новую красочность. Именно она и должна была быть положена въ основу портретнаго „преображенія", согласно требованію Бодлера. На этотъ путь совлекалъ художниковъ колористическій переворотъ, произведенный Делакруа и, вмѣстѣ съ тѣмъ, угрожающій успѣхъ дагеротипіи, словно подсказавшій, что только въ области красочнаго субъективизма портретисты останутся непобѣдимыми *.

Съ другой стороны, общее позитивное настроеніе умовъ средины прошлаго вѣка, вызвавшее къ жизни натуралистическій романъ съ его экспериментально-медицинскимъ методомъ, требовало и отъ портрета реалистическаго анализа. Подобно романисту, и портретистъ долженъ былъ отнынѣ направить свой даръ на изученіе въ человѣкѣ — „человѣческаго документа" (Гонкуры) и, прежде всего, той с р е д ы, въ которой складывается характеръ. Отсюда — то преувеличенное значеніе живописнаго фона, которое выдвинуто было портретной живописью 60—70-хъ годовъ и которое, какъ мы увидимъ, привело даже къ перенесенію центра тяжести портрета съ человѣка на среду.

Въ сущности, принципъ общности человѣка съ окружающей средой найденъ былъ еще задолго до импресіонистовъ, — Веласкезомъ. Если у француз-

---

* Въ своей статьѣ „Le public moderne et la photographie" (1850) Бодлеръ съ самой искренней тревогой говоритъ объ опасности „новой индустріи", которая удовлетворяетъ грубую потребность толпы въ точномъ сходствѣ. Отводя фотографіи чисто служебную роль, онъ пишетъ: „если только ей позволено будетъ захватить въ свои руки область неосязаемаго и воображаемаго, т. е. все то, что цѣнно только потому, что человѣкъ прибавляетъ къ нему свою душу, — тогда горе вамъ!"

скихъ художниковъ бароко окружающій фонъ связанъ былъ съ человѣкомъ только отвлеченной общностью актера съ театральными кулисами и аксесуарами, то испанскій художникъ первый выдвинулъ законъ оптическаго единства. Впервые у него фонъ перестаетъ быть фономъ и становится воздушной средой, объединенной съ человѣкомъ одной и той серебристой и вибрирующей гармоніей (портреты Инфантъ, въ особенности Meninas). Модели Веласкеза возникаютъ на фонѣ атмосферы, которая выявляетъ нѣжную живописность лица съ розовой полоской губъ и чернотою глазъ, и лицо становится средоточіемъ, исходной точкой всей гармоніи.

Импресіонисты совершенно логически начали съ того, на чемъ остановились Веласкезъ и Гойа. Болѣе того, Эдуаръ Мане въ своихъ портретахъ перваго періода (въ L'Enfant à l'épée, Chanteuse des rues, Зола, Дамѣ съ попугаемъ, Lola de Valence — въ этомъ bijou rose et noir, по выраженію Бодлера — и въ чудесномъ портретѣ Берты Моризо) повторяетъ первую стадію Веласкезовой эволюціи. Его интересуетъ здѣсь живописная концентрація портрета — выдѣленіе лица, какъ ровнаго свѣтлаго пятна, контрастирующаго съ черными и сѣрыми пятнами костюма и фона.

Ренуаръ идетъ уже дальше, слѣдуя за Веласкезомъ, создавшимъ Meninas и другіе „воздушные" портреты. Какъ чудесно расцвѣтаетъ бѣло-сѣро-розовый букетъ Веласкеза въ Ренуаровскихъ портретахъ Сисле, Амазонки и, въ особенности, въ „Ложѣ", внучкѣ Дюранъ Рюеля и „Балеринѣ", чья зефирная душа такъ гармонируетъ съ серебристымъ газомъ тюники и сизымъ воздушнымъ фономъ. Ренуаръ страстно любитъ и черный цвѣтъ, но, въ противоположность Курбе, онъ не лѣпитъ съ его помощью лицъ, но пользуется имъ лишь какъ рѣзкимъ акордомъ, подчеркивающимъ по закону дисонанса воздушность всей остальной гаммы и опаловую нѣжность женскаго лица; такова, напримѣръ, эта изумительная магія черныхъ тоновъ женскаго платья въ „Ложѣ" и черносиней эмали всѣхъ мужскихъ костюмовъ Ренуара...

Но импресіонисты не остановились на этомъ; духъ времени требовалъ изученія портрета въ условіяхъ plein air'a — выведенія модели подъ открытое небо. Э. Мане первый сталъ писать портреты на „лонѣ природы", и уже въ первыхъ этого рода работахъ его („Семья Ниттисъ", „Моне и его семья", „Моне въ лодкѣ", „Портретъ Гюильеме" и др.) обнаружилось, какое въ сущности незначительное мѣсто предстояло занять человѣку въ этой

новой портретной живописи: человѣческая индивидуальность отодвинулась на задній планъ, уступивъ мѣсто воздушной средѣ. Въ семейныхъ портретахъ Ниттисъ и Моне сначала даже не видно самого Ниттисъ и самого Моне — они гдѣ то затерялись среди зелени, солнечныхъ бликовъ и тѣни. Не даромъ самъ Эдуаръ Мане говорилъ, что „единственнымъ персонажемъ картинъ отнынѣ сталъ солнечный свѣтъ"! Начиная съ Moulin de la Galette (1876), и Ренуаръ пошелъ по пути портретнаго plein air'a („Въ саду", „Тераса", „Завтракъ лодочниковъ"), сосредодочивъ весь свой изумительный колористическій талантъ на анализѣ многоцвѣтной солнечной игры. Для него, какъ и для Мане, человѣческое лицо перестало быть замкнутымъ міромъ — оно стало продуктомъ случайностей атмосферы. Впрочемъ, Ренуару чуждо вообще то исканіе характера, которое роднило Мане съ Ф. Гальсомъ — онъ любитъ больше всего женскія и дѣтскія лица, въ которыхъ родовое начало вообще преобладаетъ надъ индивидуальнымъ, и даже мужскіе портреты у него носятъ отпечатокъ мягкой женственности, какъ, напримѣръ, портретъ Choquet или Вагнера, похожій на какого то кроткаго пастора.

Такимъ образомъ, если въ первый періодъ своего творчества Мане и Ренуаръ стремились къ извѣстной изоляціи человѣческой фигуры, какъ общаго силуета („Берта Моризо" Мане или „Лиза" Ренуара — дама въ бѣломъ платьѣ на темномъ фонѣ лѣса Фонтенбло), то теперь они пришли къ обратному полюсу — полному растворенію человѣка въ окружающей средѣ, превращенію его въ красочную илюзію. Характерно для Ренуара, что только г л а з а пощадилъ онъ въ этой дематеріализаціи человѣка — всюду съ одинаковой любовью выписываетъ онъ красивые, окраенныя черными рѣсницами женскіе глаза...

Впрочемъ, у Ренуара намѣтился и иной, нѣсколько болѣе психологическій подходъ къ проблемѣ milieu, — онъ изучаетъ человѣка не только среди солнечнаго праздника, но и въ будняхъ intérieur'a. Въ Famille Charpentier (1878) передъ нами портретъ дамы и двухъ дѣвочекъ въ самой непринужденной домашней обстановкѣ, а на берлинской картинѣ L'après-midi des enfants à Wargement (1884) мы видимъ трехъ дѣвочекъ, наивная душа которыхъ такъ органически сочетается съ веселой, обласканной солнцемъ комнатой, наивными полосками дивана, и горошинками платья, и примитив-

ной куклой въ рукахъ одной изъ нихъ. По мѣткому замѣчанію Мейеръ Грефе, эта кукла явилась какъ бы исходной точкой дальнѣйшихъ дѣтскихъ портретовъ Ренуара, какъ, напримѣръ, „Au piano“ или „Дочери Катюлль Мандеса“, гдѣ вся окружающая обстановка, гардины, и мебель, и ковры выдержаны въ какой то звонкой, кукольно-карамельной гаммѣ...

Подобные же портреты человѣка въ связи съ окружающей обстановкой можно найти и у Тулузъ-Лотрека, умѣющаго такъ остро выявить, въ своихъ моделяхъ парижскихъ boulevardiers, черты bête humaine (таковъ, напримѣръ, его портретъ нѣкоего М. Д. въ цилиндрѣ, на фонѣ music-hall), и у Вюйара, помѣщающаго модели внутри тѣсно заставленной мѣщанской комнаты, банальная обстановка которой дополняетъ и объясняетъ характерную безхарактерность этихъ комнатныхъ людей. Какъ у Мане среди пейзажа, такъ у Вюйара среди вещей гдѣ то теряется человѣкъ, и лишь внимательно присмотрѣвшись, можно отыскать его лицо — гдѣ то въ углу столовой или гостиной. „Скажи мнѣ, какъ ты живешь, и я скажу тебѣ, кто ты таковъ“, очевидно этимъ принципомъ руководится художникъ, — принципомъ Гонкуровскаго натуралистическаго романа. Здѣсь вещи становятся документами человѣческой души*. Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ интимный интересъ къ intérieur'у — типичный продуктъ сѣвернаго, франко-фламандскаго искусства, а не юга, чуждаго „домашней“ жизни. Комната въ итальянскихъ портретахъ играла совсѣмъ другую, декоративно-архитектоническую роль, а вещи употреблялись лишь въ качествѣ професіональныхъ атрибутовъ или алегорическихъ девизовъ. Именно въ голландской живописи возникъ современный intérieur, и оттуда пошло Вюйаровское комнатное плѣненіе человѣка...

IV

Мы познакомились съ той постановкой проблемы портрета, въ основу которой положенъ былъ анализъ среды (plein air'а и intérieur'а), какъ извѣстнаго

* Не могу не сказать двухъ словъ объ одномъ хорошемъ образцѣ такого же психологическаго подхода къ проблемѣ milieu въ русской живописи — я имѣю въ виду „Портретъ человѣка въ очкахъ“ М. Добужинскаго, гдѣ жалкій пригородный пейзажъ, на фонѣ котораго стоитъ человѣкъ, изумительно дополняетъ и уясняетъ его физіономію, — физіономію русскаго интелигента съ печатью „скорби не о своемъ горѣ“ на лицѣ. Здѣсь пейзажъ не внѣшній фонъ, а именно — психологическая среда.

внѣшняго и внутренняго фактора, вліяющаго на характеристику модели. Перейдемъ теперь къ Фантенъ-Латуру, Каррьеру и Уистлеру, — представителямъ интимнаго портрета, средоточіемъ котораго является самъ человѣкъ. Скромнаго, мягкаго, женственнаго Фантенъ-Латура въ сущности не интересуетъ ничего, кромѣ духовности человѣческаго лица. Онъ написалъ четыре большихъ групповыхъ портрета — Hommage à Delacroix, Atelier à Batignolles, Un coin de table (поэты) и Autour du piano (музыканты), но почти всюду чуждъ онъ формально-композиціонныхъ заданій — это въ сущности не групповые портреты, а портреты групы отдѣльныхъ, самоуглубленныхъ индивидуумовъ. Фантенъ-Латуръ обнаруживается здѣсь, какъ преемникъ Делакруа, явившаго психологію Жоржъ Сандъ.

Наоборотъ, весь паѳосъ Каррьера — въ психологическомъ и композиціонномъ единствѣ его портретныхъ групировокъ. У Фантена — координація отдѣльныхъ индивидуальностей, у Каррьера — субординація ихъ нѣкоей высшей, сверхличной психеѣ. Въ этомъ смыслѣ, колективные портреты Каррьера — явленіе совершенно новое, откровеніе нашего вѣка. Здѣсь не професіональная связь между людьми, какъ на голландскихъ групповыхъ портретахъ, а какая то внутренняя. Старые мастера, Гольбейнъ, Бронзино, Тинторетто, Ванъ Дейкъ, изображали портреты родителей съ дѣтьми — Каррьеръ изображаетъ портретъ семьи, какъ единаго цѣлаго, связаннаго общностью сходства, цѣпями наслѣдственности, — какъ какого то недѣлимаго организма. Дѣти не стоятъ у него почтительно около отцовъ и матерей, какъ на картинахъ итальянскихъ мастеровъ, но составляютъ вмѣстѣ съ ними одну неразрывную гирлянду, соединенную звеньями рукъ и волнами глазъ. Руки и глаза играютъ вообще первую роль въ живописи Каррьера. Какъ у Рембрандта, каждый жестъ у него — выразитель души: Каррьеровскія руки — это ключи сердца. Каждая эпоха имѣетъ свою психологію рукъ; руки Дюрера, Леонардо да Винчи и Ванъ Дейка это — цѣлыя историческія вѣхи! Точно также и руки Каррьера нельзя приставить ни къ какой другой эпохѣ, кромѣ нашей. Какія нѣжныя, духовно-любовныя руки у его „Матерей“ (всюду — портретъ его жены), и какъ болѣзненно-цѣпки ихъ объятія, и какой новый, чисто современный смыслъ въ этой Каррьеровской поцѣлуйной сплетенности рукъ — здѣсь звучитъ какая то боязнь и предчувствіе распада семьи, индивидуализаціи дѣтей...

Но самъ Каррьеръ не боится этой индивидуализаціи, и ему такъ же дорога душа отдѣльнаго человѣка, и окна ея — глаза, и ключи ея — руки. Въ портретѣ Эдмона де Гонкура прежде всего останавливаютъ на себѣ вниманіе безбровые темные глаза и длинныя, тонкія кисти рукъ, символизующіе всю утонченность чувствъ, весь душевный импресіонизмъ ихъ обладателя.

Каррьеровскіе глаза почти всегда смотрятъ на зрителя, но почти никогда не видятъ его: они устремлены внутрь души; а ихъ Леонардовское безбровіе еще больше подтверждаетъ безвольное самоуглубленіе Каррьеровскихъ моделей. „Замѣтили ли вы — говоритъ художникъ — что человѣкъ, когда онъ увѣренъ, что онъ одинъ и на него не смотрятъ — всегда трогателенъ и драматиченъ, но становится искусственнымъ и скрытымъ, какъ только чувствуетъ, что за нимъ наблюдаютъ". Вотъ именно этой меланхоліей — „драматизмомъ" и „трогательной" покорностью Року — исполнены Каррьеровскіе модели*. Онъ — портретистъ Верлена и верленовскаго состоянія души. Онъ написалъ портретъ Альфонса Доде во время болѣзни и прозрѣлъ въ немъ такую печаль, что родные Доде попросили сдѣлать другой портретъ...

Не только психологизмомъ своимъ, но и всей живописной стороной приближается Каррьеръ къ Рембрандту. Какъ и для послѣдняго, все окружающее для Каррьера лишь чисто живописный объемъ, а свѣтъ — лишь факторъ лѣпки. Изъ контрастовъ тѣни и свѣта рождаетъ Каррьеръ человѣка. Изъ прозрачно-бураго тумана, какъ изъ нѣкоей предвѣчной тьмы, возникаютъ, мерцаютъ и свѣтятся его лица и руки, смутно розовыя, слегка золотистыя. Каррьеръ не любитъ дневной многоцвѣтности — онъ знаетъ, что въ сумеркахъ расцвѣтаетъ душа, и вѣчнымъ вечеромъ, неизбывной тѣнью овѣяны его портреты...

Уистлеръ — меньшій психологъ, но большій живописецъ, чѣмъ Каррьеръ. Вотъ почему онъ предпочитаетъ декоративность профиля — духовности фаса,

---

* „Каждый индивидъ появляется въ жизнь не только со своими собственными способностями, но и съ предшествующей подготовкой. Изначальной невинности не существуетъ: всякое новое существо отъ природы мудро. Это большая ошибка — не признавать въ человѣкѣ значенія атавизма... новорожденный — всегда готовый результатъ" — эти слова Каррьера уясняютъ его подходъ къ индивидуальной душѣ, какъ къ осуществленію Рока, т. е. наслѣдственности. Особенно яркій образецъ подобнаго „семейнаго сходства" — портретъ Arthur Pontaine et sa fille.

П. Сезаннъ

Автопортретъ.

плоскую близость фона — бездонному пространству. Живая человѣческая индивидуальность интересуетъ этого англосаксонскаго эстета въ сущности не глубоко, — онъ выявляетъ только основной музыкальный лейтмотивъ человѣка или даже менѣе того — главную тональность возраста и пола. La petite fille blanche (1863) и Двухъ дѣвушекъ на диванѣ (Symphonie en blanc № 3) онъ пишетъ въ свѣтлой гаммѣ, почти бѣлымъ по бѣлому, портретъ своей Матери и Карлейля — въ суровой, сѣро-черной гармоніи; трагическаго актера Ирвинга и Саразате — въ рѣзкихъ контрастахъ „blanc et noir". Но этимъ въ сущности и исчерпывается психологическая закономѣрность той или иной гармоніи Уистлера: если суровая гармонія его „Матери" соотвѣтствуетъ „Ноктюрнамъ" его пейзажей, то портретъ miss Alexander, этотъ „arrangement en gris et vert", съ такимъ же успѣхомъ могъ бы быть гармоніей, „en gris et rose". Уистлеръ производилъ надъ своими ladies красочные эксперименты, и въ двойномъ названіи его портретовъ (имя модели и музыкальная тема) сказался дуализмъ подхода его къ человѣку, какъ къ индивидуальности и какъ къ простому предлогу для красочныхъ комбинацій.

Живопись Уистлера развернулась еще въ 60-хъ годахъ прошлаго вѣка, но за ней не могли пойти французскіе портретисты. Впрочемъ, это относится не только къ декадентскому эстетизму Уистлера, но и къ интимизму Каррьера: оба они должны были остаться одинокими...

V

У импресіонистовъ, какъ мы видѣли, человѣческій ликъ превратился въ солнечное пятно; у интимистовъ портретъ сталъ прежде всего état d'âme самого художника.

Первые переоцѣнили роль объективной среды, вторые — лирическое содержаніе. Ни тѣ, ни другіе не подошли такимъ образомъ къ портрету съ той единственной точки зрѣнія, съ которой только и можно къ нему подходить, — какъ къ проблемѣ двуединой, духовно-тѣлесной экспресіи, а слѣдовательно — какъ къ двуединой, линейно-колористической задачѣ. Мы подходимъ такимъ образомъ къ синтетической концепціи портрета.

къ вопросу о правѣ деформаціи, и здѣсь мнѣ придется вернуться къ тому, о чемъ я говорилъ въ началѣ статьи.

Портретъ не есть внѣшнее равенство между оригиналомъ и изображеніемъ: это привилегія фотографіи. Портретъ выявляетъ характеръ модели. Но современная наука разсталась съ прежнимъ ученіемъ о постоянствѣ и врожденности характера; она доказала, что тождество личности не есть нѣчто абсолютное, что личность представляетъ собой лишь извѣстную преемственность различныхъ состояній. А разъ это такъ, то что же долженъ дѣлать портретистъ, связанный статикой своего искусства? Ловить моментъ,— но гдѣ гарантія, что это импровизаторски „схваченное“ сходство будетъ всѣмъ человѣкомъ, а не однимъ изъ эмпирическихъ состояній его? Остается одно — сумировать цѣлый рядъ моментовъ, цѣлый рядъ состояній. Но сумировать не ариѳметически, какъ это сдѣлали Филиппъ де Шампань или Лоренцо Лотто, изобразившіе на одномъ и томъ же полотнѣ три различныхъ поворота одной и той же головы, а алгебраически. Другими словами, художникъ долженъ дать синтезъ модели, выявить ритмъ ея динамическаго бытія, то, что въ ней есть непрерывнаго. А это значитъ, что художникъ можетъ исправить модель, упростить ее, сдѣлать ее болѣе послѣдовательной, чѣмъ она есть въ дѣйствительности, — идеализовать ее. Но эта идеализація непохожа на идеализацію грековъ, ибо тамъ за идеалъ принимался апріорный канонъ, а здѣсь — идеалъ данной индивидуальности, данной модели *.

Сезаннъ изображаетъ крестьянина и дѣлаетъ его еще болѣе грузнымъ и коснымъ, чѣмъ этотъ случайный натурщикъ былъ въ дѣйствительности. Ванъ-Гогъ пишетъ свой портретъ, но онъ хочетъ въ себѣ самомъ „показать художника-импресіониста вообще“, и передъ нами — новый Ванъ-Гогъ, Ванъ-Гогъ въ кубѣ, если такъ можно высказаться, — какая то маска нервной чело-

* Какъ вѣрно подходитъ въ этомъ смыслѣ къ вопросу о портретѣ нашъ Достоевскій: „портретистъ усаживаетъ субъекта, чтобы снять съ него портретъ, приготовляется, вглядывается. Почему онъ это дѣлаетъ? А потому, что онъ знаетъ на практикѣ, что человѣкъ не всегда на себя похожъ (курсивъ мой, Я. Т.), а потому и отыскиваетъ главную идею его физіономіи — тотъ моментъ, когда субъектъ наиболѣе на себя похожъ... А стало быть, что же дѣлаетъ тутъ художникъ, какъ не довѣряется скорѣе идеѣ, чѣмъ предстоящей дѣйствительности. Идеалъ вѣдь тоже дѣйствительность, такая же законная, какъ и текущая дѣйствительность“ (Дневникъ писателя).

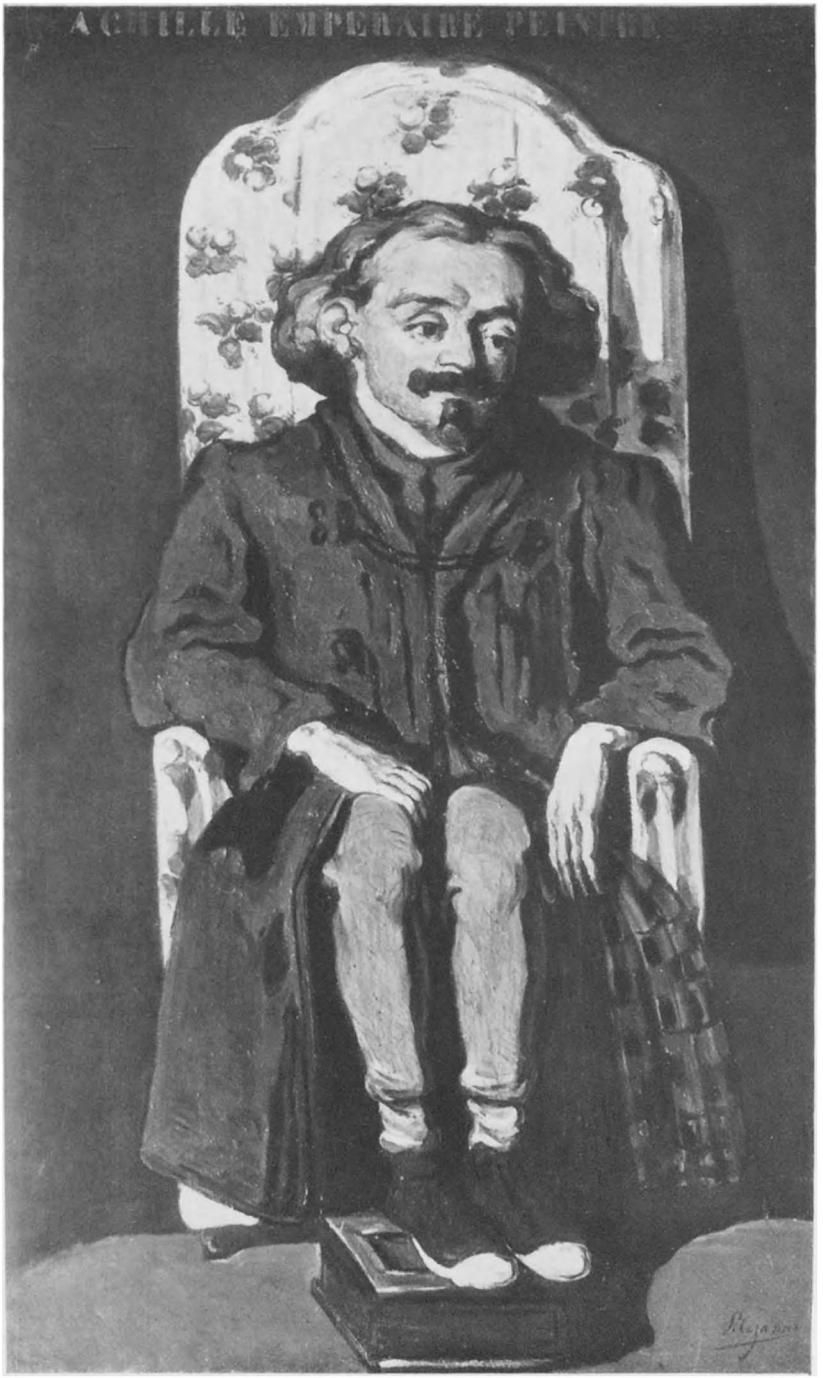
вѣческой впечатляемости съ темными провалами ослѣпшихъ отъ солнца глазъ. Точно также въ свое время Греко, портретируя Толедскихъ кардиналовъ, несомнѣнно нарочно удлинялъ овалъ ихъ лица, стилизуя въ человѣкѣ нѣкую готическую вертикальность, и кардиналы, монахи и инквизиторы выходили изъ подъ его кисти, быть можетъ, бóльшими фанатиками, нежели они были на самомъ дѣлѣ. „Гольбейнъ зналъ Эразма — онъ его такъ хорошо зналъ и изучилъ, что сдѣлалъ его заново", говоритъ Бодлеръ и совершенно правильно формулируетъ сущность синтетическаго портрета. Именно — сдѣлалъ заново: не с к о п и р о в а л ъ, а в о з с о з д а л ъ, сочетавъ Эразма каждодневнаго съ Эразмомъ внутреннимъ въ одинъ третій, высшій образъ.

Здѣсь послѣднее слово современнаго искусства соприкасается съ первымъ словомъ его. Начавъ съ символа, подобно ребенку, — оно перешло къ типу (греки); отъ типа — къ эмпирическому подобію, и теперь снова возвращается отъ феноменализма къ символу, къ мудрости примитивовъ*. Но возвращается — во всеоружіи аналитическаго опыта, выразительныхъ средствъ и силы внушенія.

Посмотримъ же, каковы эти главные факторы синтетической выразительности. У Сезанна есть какая то особенная экспресія объемовъ. Если въ портретѣ мужика онъ концентрируетъ весь духъ тяжести своей модели въ огромныхъ ручищахъ, то въ портретѣ Ахилла Амперера, больного художника, онъ сосредоточиваетъ всю тяжесть въ ненормально большой головѣ, такъ жутко контрастующей съ маленькими рахитичными ножками его. По словамъ Э. Бернара, Empéraire былъ бѣднымъ и болѣзненнымъ человѣкомъ, который влачилъ голодное существованіе, — такимъ, или лучше

---

* Съ нѣкоторыми оговорками, можно согласиться съ тѣмъ опредѣленіемъ „примитивнаго" портрета, которое даетъ М. Дени. „Примитивъ — говоритъ онъ — это ученый, который изслѣдуетъ структуру человѣческаго лица: не заботясь о магіи свѣта и тѣни и индиферентный къ „эфекту" (въ противоположность современному художнику), онъ копитъ наблюденія и подводитъ итогъ, извлекая изъ него тотъ экспресивный эквивалентъ который, несмотря на весь декоративный синтезъ, сохраняетъ остроту анализа... Онъ никогда не думаетъ о томъ, чтобы писать при исключительномъ освѣщеніи опредѣленный моментъ своей модели, а просто передаетъ ту о б ъ е к т и в н у ю и д е ю о н е й которую онъ себѣ составилъ" („De la gaucherie des primitifs" въ книгѣ „Théories"). Дѣйствительно, именно такъ, повидимому, „штудировалъ" морщины своихъ моделей Кранахъ, прежде чѣмъ стилизовать ихъ.



П. Сезанн. *Портретъ художника Амперера*

сказать — утрированно такимъ и воплотилъ его Сезаннъ. Страннымъ образомъ похожъ этотъ портретъ на ребенка въ „Бѣдномъ Рыбакѣ“ Пюви де Шаванна...

Даже въ самомъ человѣческомъ лицѣ ищетъ Сезаннъ эту выразительность объемовъ, характерность плоскостей. Каррьеръ выявляетъ лицо изъ прозрачностей свѣта и тѣни, Сезаннъ строитъ и обтесываетъ его, какъ скульпторъ, но пользуется для этого только контрастами цвѣта. Во всѣхъ его женскихъ портретахъ удивляетъ какая то утрированная овальность головы — удивляетъ, пока не убѣждаешься въ ея концентрированной женскости*. Наоборотъ, Сезанновскія лица мужчинъ — различныя комбинаціи обрубленныхъ плоскостей, въ соотвѣтствіи съ которыми и мужское платье ложится твердыми, скульптурными складками; мужчины у Сезанна точно закованы въ сталь, и это впечатлѣніе стали еще болѣе внушается, благодаря его излюбленной сѣровато-синей гаммѣ. То же самое и въ трактованіи аксесуаровъ и фона. У обычнаго портретиста сходство локализуется въ лицѣ, убываетъ въ костюмѣ и совершенно отсутствуетъ въ вещахъ и фонѣ; Сезаннъ же пользуется и послѣдними, какъ факторами выразительности. На одномъ изъ портретовъ жены Сезаннъ, вопреки правдоподобію, удлиняетъ закругленную ручку кресла, на которомъ она сидитъ, и эта общая изогнутая линія, пересѣкающая весь портретъ съ головы до колѣнъ, подчеркиваетъ впечатлѣніе круглости. Въ другомъ портретѣ „Мучжины съ трубкой“, онъ заставляетъ висящую на стѣнѣ картину покривиться такъ, что ея линія соотвѣствуетъ общему наклону модели. Такихъ примѣровъ можно привести множество. Весь Сезанновскій фонъ проникнутъ этой ритмичностью — онъ оркеструетъ живописныя пятна фона въ одну гармонію, соотвѣтствующую человѣческой массѣ, т. е. модели; какъ режисеръ, распредѣляетъ онъ различные аксесуары, складки драпировокъ, углы столовъ, массы

* Эта пресловутая Сезанновская овальность даетъ поводъ сближать его съ Греко. Вообще зависимость между Сезанномъ и Греко — одна изъ большихъ загадокъ искусства. На выставкѣ у Bernheim'a въ 1910 г. одинъ изъ женскихъ портретовъ Сезанна фигурировалъ въ качествѣ копіи съ Грековской Dama del Armino, но Пеллеренъ утверждаетъ, что это — портретъ родственницы Сезанна. Во всякомъ случаѣ, извѣстно, что Сезаннъ никогда не видалъ Греко въ оригиналѣ и могъ видѣть его только въ дешевыхъ репродукціяхъ. Въ данномъ случаѣ передъ нами не подражаніе Греко, а какое то странное совпаденіе художественной концепціи — но и только концепціи, ибо у Сезанна, конечно, не было духовности Греко.

листьевъ такъ, чтобы они составляли равновѣсіе съ ритмами актера — модели. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что въ лицѣ Сезанна старая франко-фламандская экспресивность приходитъ ко вторичному послѣ Энгра сліянію съ итальянской монументальностью. Не только за полнозвучіе красокъ любилъ онъ Веронезе и Тиціана. Вѣдь именно итальянскіе мастера умѣли стилизовать фонъ, какъ нѣкое архитектоническое цѣлое, умѣли находить въ архитектурныхъ и пейзажныхъ линіяхъ фона репризу линейныхъ ритмовъ модели: вспомнимъ хотя бы чудесный портретъ Panciaticchi работы Бронзино, гдѣ продолговатость лица повторяется въ вертикальныхъ направленіяхъ фона, и, благодаря этому, сама становится какой то несомнѣнной, монументальной. Впрочемъ, даже у такого настоящаго француза, какъ Фуке, можно найти то же стремленіе, быть можетъ, вывезенное имъ изъ Италіи, — такъ, на портретѣ Жювеналя дезъ Юрсена, схема туловища повторяется, хотя и въ меньшемъ масштабѣ, въ капителяхъ двухъ колоннъ фона... Такимъ образомъ, задача Сезанна, какъ портретиста, заключается не въ томъ, чтобы „схватить сходство", а въ томъ, чтобы построить его при помощи всей совокупности композиціи. Сезанновское сходство — монументальный памятникъ.

Если Сезаннъ — по преимуществу архитекторъ портрета, то Гогена я назвалъ бы его орнаменталистомъ. Прообразы Гогеновскихъ портретовъ надо искать въ плоскихъ фигурахъ французскихъ витражей XIII—XIV вв., въ профильныхъ изображеніяхъ миніатюръ. Ибо человѣческое лицо и фигура интересуютъ его не какъ объемы, но какъ узорно-четкіе силуеты (Портретъ Дѣвочки, Віолончелистъ, Семья Шуффенекеръ, Таитянка въ полосато-черномъ платьѣ и „Мать" художника съ декоративными завитками-арабесками волосъ) Въ общемъ, однако, надо сказать, что то „право на деформацію", за которое онъ боролся въ своихъ композиціяхъ и пейзажахъ, сравнительно мало коснулось его портретовъ, — въ нихъ есть какое то благородное спокойствіе и ясность Клуе, но Клуе, чьи линіи стилизованы и отчеканены, какъ спаянія витражей...*.

---

* Любопытны автопортреты Гогена. Если Сезаннъ изучалъ на себѣ структуру человѣческаго лица вообще, то Гогенъ ищетъ въ автопортретѣ себя самого. На портретѣ въ матросской курткѣ передъ нами настоящій Гогенъ — искатель новой земли и немного пиратъ. На другомъ, съ палитрой и въ круглой шапочкѣ, мы видимъ его такимъ, какимъ онъ хотѣлъ

Отъ этой линейной экспресивности Гогена исходитъ Матиссъ въ своихъ часто парадоксальныхъ портретныхъ исканіяхъ — или, точнѣе говоря, черезъ Гогена углубляется онъ въ самыя низины прошлаго, чтобы почерпать оттуда методы схематическаго упрощенія. Матиссовское лицо дѣйствительно упрощено до минимума, и часто сама выразительность приносится имъ въ жертву этой экономіи, и, несмотря на ихъ египетскіе, рыбьи глаза, его портреты похожи на современные плакаты. Правда, Матиссъ умѣетъ быть дѣйствительно синтетичнымъ въ характеристикѣ общаго контура модели.* „Экспресія, — говоритъ онъ, — не сосредоточивается для меня въ страсти лица — она заключается во всей планировкѣ моей картины: въ томъ мѣстѣ, которое занимаетъ тѣло, въ пустыхъ пространствахъ около него, въ пропорціяхъ" (Notes d'un peintre). И дѣйствительно, въ портретѣ „Сидящаго Мальчика" онъ сумѣлъ символизовать какую то неуемную натуру „сорванца", нѣсколькими дерзко изогнутыми, какъ тетива, линіями, общимъ яркимъ арабескомъ всей фигуры, словно прыгнувшей на полотно. Въ собственной „Головѣ", взятой болѣе чѣмъ въ натуральную величину, ему удалось, именно благодаря преувеличенному масштабу, охарактеризовать свою, какую то американскую, не знающую мѣры, парадоксальную душу...

Если главнымъ факторомъ выразительности является у Сезанна объемъ, а у Гогена (и его послѣдователей, какъ Матиссъ) — линія, то у Ванъ-Гога проводникомъ экспресіи становится краска, какъ таковая. Разумѣется, я не хочу этимъ сказать, что рисунокъ у Ванъ-Гога хуже колорита. Нѣтъ, и въ смыслѣ линейной экспресіи Ванъ-Гогъ — геній и прямой продолжатель Домье, но подлинное откровеніе его портретовъ — въ краскахъ.

Въ началѣ портретной живописи краски употреблялись чисто декоративно, независимо отъ сходства — колоритъ портретовъ въ миніатюрахъ, фрескахъ

бы быть — средневѣковымъ монахомъ, какимъ нибудь Фра Анджелико. Наконецъ, на портретѣ въ профиль, напоминающемъ Jean le Bon, передъ нами какой то полу-варваръ полу-испанецъ, потомокъ древнихъ завоевателей Перу, правнукъ королей, какимъ онъ воображалъ себя.

* Конечно, Матиссъ умѣетъ пользоваться и выразительностью красокъ; такъ очень интересенъ одинъ его женскій портретъ въ колекціи Stein, гдѣ одна часть лица написана на красномъ фонѣ, а другая на зеленомъ, что даетъ впечатлѣніе какого то раздвоенія личности, надрыва и спокойствія въ одно и то же время.

Матисс. *Сидящий мальчикъ.*

и картинахъ ранняго Ренесанса былъ гораздо условнѣе контура. Венеціанскіе мастера искали въ краскахъ лишь гармоническую и пышную раму для человѣческой фигуры, въ то время какъ Веласкезъ, Рембрандтъ, Каррьеръ и Уистлеръ выбирали изъ всей клавіатуры красокъ лишь одну излюбленную и почти монохромную музыкальную тональность. Въ общемъ, краски всегда были въ портретѣ средствомъ скорѣе извѣстной идеализаціи, нежели экспресіи, выраженіемъ индивидуальности художника, а не индивидуальности модели. Даже у такого фанатика правды, какъ Сезаннъ, пышная металическая сине-желтая гамма больше облагораживаетъ, нежели характеризуетъ его мѣщанскихъ натурщиковъ. И вотъ Ванъ-Гогъ, быть можетъ, первый выдвинулъ принципъ индивидуализаціи колорита соотвѣтственно „естественной живописности" каждой данной модели („pittoresque naturel de l'original"), какъ этого хотѣлъ еще въ серединѣ столѣтія Бодлеръ. Краска перестаетъ быть у него илюзорнымъ продуктомъ среды, какой она была у импресіонистовъ, и становится носительницей духовнаго сходства модели, ея объективной сущностью, символическимъ знакомъ.

Уистлеровскій лейтмотивъ былъ по существу монохромнымъ и лирическимъ, — Ванъ-Гогъ же пользуется самой интенсивной полихроміей, какъ объективнымъ алфавитомъ выразительности. Его живопись — символика красокъ, основанная на объективной способности каждаго цвѣта внушать намъ извѣстнаго рода представленія, — на той асоціирующей способности красокъ, которую прозрѣлъ еще Гёте въ своей Farbenlehre, гдѣ онъ говорилъ о „чувственно-моральномъ дѣйствіи красокъ", какъ о могучемъ „патологическомъ афектѣ". Ванъ-Гогъ употребляетъ холодные (синіе) и теплые (желто-красные) тона, какъ показатели душевной температуры модели. Изъ прусской синей, черной и бѣлой или лимонной, оранжевой и красной извлекаетъ онъ могучіе минорные и мажорные акорды экспресіи. Какъ провинціально-наивна его розовая Арлезіанка съ книгами, и какъ зловѣща его другая Арлезіанка съ зонтикомъ, изсиня-черная, какъ воронъ, — навѣрное, злая старая дѣва. Какъ „лапидарна" его толстая и круглая „Кормилица" на яркомъ фонѣ съ зелеными орнаментами, и сколько яркихъ и „крѣпкихъ" сказокъ она должна знать! Какъ жутокъ его докторъ Gaché, психіатръ, — весь синій и похожій на какое то волнующееся синее пламя.

Какъ страшенъ его автопортретъ съ отрѣзаннымъ ухомъ, гдѣ въ пожарѣ фона и чернотѣ шапки символизованы физическая боль и внутренняя трагедія! Но предоставимъ слово Ванъ-Гогу. „Я пишу портретъ одного художника, который носитъ въ себѣ большія грезы, — пишетъ онъ брату. — Этотъ художникъ долженъ быть бѣлокурымъ. Всю любовь мою, которую я чувствую къ нему, хотѣлъ бы я вложить въ эту картину. Сначала я пишу его такимъ, каковъ онъ есть, точно, насколько это возможно — но это только начало. На этомъ еще не кончается картина. Тутъ начинается мой произвольный колоритъ. Я повышаю бѣлокурый цвѣтъ волосъ, беря хромъ, оранжевую и лимонную краску. Позади головы — вмѣсто банальной комнатной стѣны — я пишу безконечность. Я дѣлаю фонъ изъ богатѣйшаго синяго тона, — простой, но наиболѣе интенсивной краски, насколько позволяетъ палитра. Такъ, благодаря этому сопоставленію золотистой головы съ пышнымъ фономъ, она дѣйствуетъ таинственно, какъ звѣзда въ темномъ эфирѣ... Точно такъ же поступилъ я съ портретомъ крестьянина. Здѣсь нужно представить себѣ существо среди жатвы и сверкающаго полуденнаго солнца, и отсюда — этотъ пламенѣющій оранжевый цвѣтъ, подобный раскаленному желѣзу, и мерцающія, какъ старое золото, тѣни... Милый другъ, публика увидитъ въ этой утрировкѣ лишь карикатуру, но что изъ этого!“

Такимъ образомъ, объективная идея портрета заранѣе вырабатывается въ головѣ Ванъ-Гога, какъ красочное видѣніе, какъ галюцинація: онъ мыслитъ человѣка красками; записями такихъ чисто живописныхъ впечатлѣній отъ людей пестрятъ всѣ его письма. Вотъ почему ему ничего не стоило реализовать свои выношенные портреты нѣсколькими ударами кисти, al primo. Въ противоположность Сезанну, который д о б и в а л с я сходства, вырубалъ его изъ цвѣтовыхъ контрастовъ и работалъ почти всегда въ одной манерѣ — Ванъ-Гогъ всегда торопится, но всегда мѣняетъ направленіе своихъ мазковъ и даже самый характеръ ихъ, соотвѣтственно модели (волнистые мазки доктора Gachè, плоскія пятна „Кормилицы“, „обнаженныя жилки“ его автопортретовъ или, наоборотъ, наивныя „горошинки“ портрета „Дѣвочки“). Эта индивидуализація и, если такъ можно выразиться, э м о ц і о н а л и з а ц і я техники соотвѣтственно модели — второй факторъ выразительности у Ванъ-Гога. Самая лихорадочность его техники становится здѣсь понятной, — это не патологическое явленіе, а какая то повышенная воспріимчивость его къ р и т м у

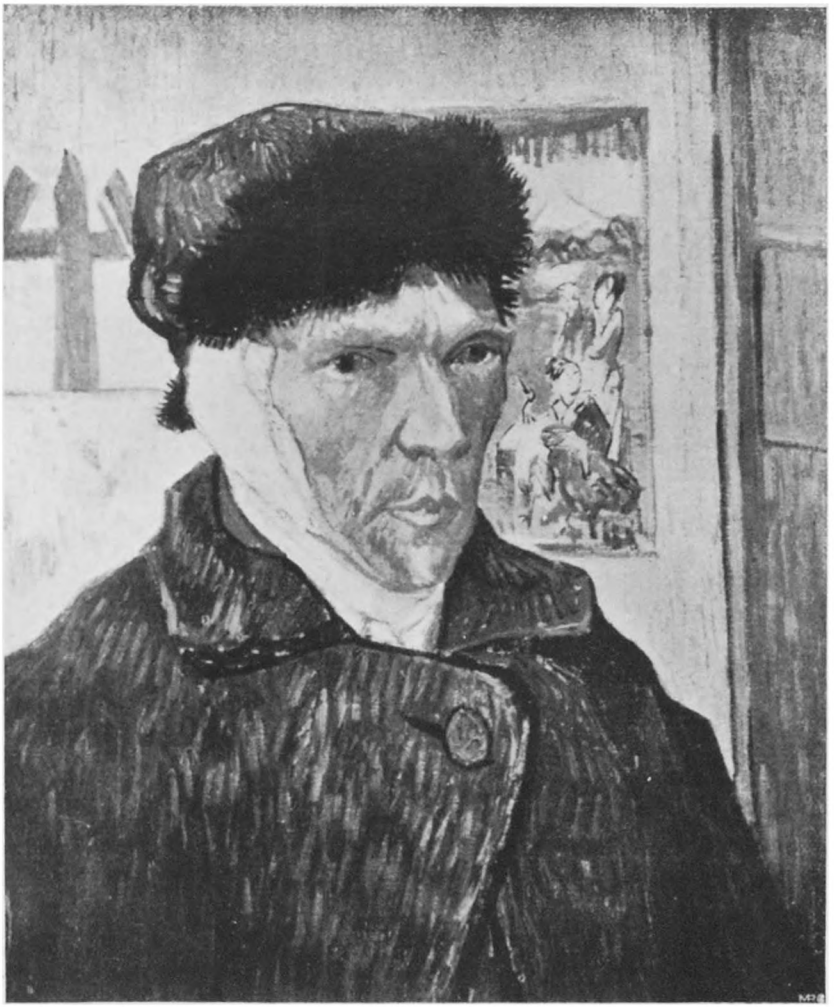
чужой души, какое то стремленіе зафиксировать внутреннюю пульсацію модели. Ванъ-Гоговская „скорость“ — не импровизація, а именно та скорость, про которую говоритъ Гоголь: „вся картина была мгновеніе, но то мгновеніе, къ которому вся жизнь человѣческая есть приготовленіе“.

Эта лихорадочность работы и это внутреннее горѣніе сближаетъ Ванъ-Гога съ его великимъ предкомъ Рембрандтомъ, свое родство съ которымъ сознаетъ и самъ Ванъ-Гогъ. „Изученіе Рембрандта — самый вѣрный путь“, — пишетъ онъ въ одномъ письмѣ. Но онъ понимаетъ и разницу между собой и старыми голландцами: Рембрандтъ работалъ valeur'ами, а онъ пишетъ красками. Съ голландцами роднитъ Ванъ-Гога и любовь къ портрету вообще. „Франсъ Гальсъ,—говоритъ онъ,—писалъ всегда лишь портреты; онъ не умѣлъ ничего другого, но все, что онъ писалъ, равноцѣнно Дантовскому Раю, Микеланджело и Рафаелю и даже грекамъ. Это — портретъ цѣлой республики... Это — живопись человѣчества“.

И онъ восклицаетъ: „Я хочу писать людей, людей и только людей, ибо ничто не кажется мнѣ выше этихъ двуногихъ“.

Да, Ванъ-Гогъ любилъ красоту человѣческаго лица, — недаромъ началомъ его ссоры съ Гогеномъ, по словамъ послѣдняго, послужило то, что у Гогена былъ черезчуръ низкій лобъ, несоотвѣтствующій его дѣйствительной интелигентности!

И здѣсь разверзается передъ нами великая трагедія Ванъ-Гога, а, пожалуй, и всего современнаго портрета. Ванъ-Гогъ мечталъ о гармонической красотѣ лица, о цѣлостной человѣческой личности; но что такое всѣ портреты Ванъ-Гога? Это — не личности, а несовершенныя индивидуальности, красивыя лишь трагической красотой страданія. Его собственный портретъ съ отрѣзаннымъ ухомъ, въ этомъ смыслѣ — величайшій художественный памятникъ нашей декадентской эпохи, синтетическій образъ страдающей индивидуальности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, — послѣднее слово сѣверной, натуралистической традиціи, идущей отъ Ванъ-Эйка и Дюрера. Я уже говорилъ, что въ противоположность итальянскому искусству, сѣверные портретисты выдвинули въ портретѣ принципъ односторонней индивидуальности, а не личности, головного сходства, а не органической, общетѣлесной красоты.



Ванъ Гогъ. *Автопортретъ.*

Портретъ человѣка — портретъ эпохи. Настанетъ ли когда нибудь иная, органическая эпоха, — когда эта Діонисовская мука индивидуальности будетъ преодолѣна во имя новой, цѣлостной, Аполлонической личности, и вновь возникнетъ гордый и свободный, какъ у Тиціана, uomo universale Итальянскаго Ренесанса?

НАГОТА ВО ФРАНЦУЗСКОМЪ ИСКУССТВѢ.

НАГОТА ВО ФРАНЦУЗСКОМЪ ИСКУССТВѢ.

Человѣческая нагота — чудесный декоративный элементъ.

Пювисъ де Шаваннъ.

Тѣло есть, прежде всего, — зеркало души.

Роденъ.

I

ЛѢБА Успенскаго, посѣтившаго нѣкогда парижскій салонъ, привели въ недоумѣніе олицетворенія „Истины“ и „Справедливости“ въ видѣ обнаженныхъ женщинъ. И дѣйствительно, ни въ одной странѣ, послѣ древней Греціи и Италіи эпохи возрожденія, не было такого тяготѣнія къ „тѣлесному“ жанру, какъ въ современной Франціи. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть на ежегодно выходящіе альбомы „Le Nu aux Salons“, разносящіе по всему свѣту идеалы „салонной“ наготы. О господствѣ спроса на нее можно судить и по тому, не лишенному трагизма факту, что и великій крестьянинъ французской живописи Франсуа Милле принужденъ былъ изготовлять купающихся нимфъ, пока голосъ эстетической совѣсти не заставилъ его стать поэтомъ трудящагося человѣчества.

Но на ряду съ этимъ салоннымъ nu Бугро, Кабанеля, Каролюсъ Дюрана и имъ подобныхъ, основанномъ на школьномъ абсолютѣ, существуетъ и другое nu — живое и эволюціонирующее.

„Человѣческое тѣло — говоритъ Роденъ — есть зеркало души“. Именно такимъ зеркаломъ и является нагота въ произведеніяхъ лучшихъ художниковъ — по ней можно прослѣдить развитіе французскаго художественнаго сознанія.

Но прежде — нѣсколько словъ о проблемѣ тѣла въ искусствѣ вообще. Отъ начертаній доисторической эпохи до современности, отъ живописи бушменовъ до Пикассо, человѣческая нагота является самымъ плѣнительнымъ вдохновеніемъ искусства — но воплощенія ея перемѣнны. Тѣло было однимъ изъ первыхъ наблюденій и однимъ изъ первыхъ орнаментовъ художественнаго творчества на самыхъ раннихъ его ступеняхъ и

таковымъ оно осталось понынѣ — вѣчный объектъ натуралистическаго анализа и вѣчный призывъ къ обобщающему синтезу! Въ этой неустанной смѣнѣ различныхъ подходовъ къ наготѣ — есть своя логика. Концепція наготы тѣснѣйшимъ образомъ связана съ внѣшними и моральными условіями данной исторической среды. Она — натуралистична, когда эпоха, ее создавшая, находится подъ знакомъ броженія и индивидуализма; она — синтетична. когда общество, ее породившее, построено на прочномъ архитектурномъ пьедесталѣ.

Она — эротична или религіозна въ зависимости отъ господствующаго состоянія души. Постепенно то обнажалъ, то укутывалъ человѣческое тѣло передъ очами искусства геній исторіи — но подъ этой капризностью таилась великая закономѣрность. Не случайно оставила намъ египетская скульптура полузакутанныя зыбкой тканью женскія фигуры, не явивъ полной наготы, и создала канонъ фронтальной вертикальности; таковы были климатическія велѣнія Нильской долины, эстетическія нормы консервативнаго государства. Не случайно нагая красота стала базисомъ монументальнаго стиля Эллады съ ея нѣжащимъ солнцемъ и радостной чувственностью, не утолившейся бѣлымъ мраморомъ, родившей полихромную скульптуру и нѣжныя танагрскія статуетки. Именно Элладѣ, съ ея олимпійскими зрѣлищами и гимнастической культурой, дано было осознать наготу, какъ цѣнность эстетическую, самодовлѣющую. Въ первобытныхъ и восточныхъ искусствахъ полное обнаженіе было явленіемъ эротики или гротеска; у греческихъ ваятелей V вѣка образы наготы обрѣли значеніе государствевно-моральныхъ идеаловъ.

Не случайно также, въ лонѣ христіанства, божественная Афродита уступила мѣсто Божественной Матери, а культъ здоровой наготы амазонки и атлета смѣнился культомъ изможденнаго тѣла Страдальца. Для дуалистической готики тѣло было символомъ смиренія и бѣдности или — гротескомъ, наважденіемъ страшнаго суда. Казалось, навѣки увяло чувство прекрасной плоти.

Но вотъ, преодолѣвъ аскезу, оно снова зацвѣло въ садахъ гуманизма. Рыцарь на порталѣ Фрейбургскаго собора уже повернулъ голову къ рядомъ стоящей обнаженной дѣвѣ. У итальянскихъ художниковъ уже пробуждается интересъ къ анатоміи, къ живому тѣлу, и въ твореніяхъ Мазаччо, Синьо-

Морисъ Дени. *Рисунокъ.*

релли, Пальма Веккіо, Джорджоне и Тиціана нагота пышно воцаряется въ искусствѣ. Этотъ ренесансъ тѣла не былъ механической реставраціей античнаго — онъ расцвѣлъ изъ той же жизнерадостности, которая ликовала при дворѣ Медичи и въ сладострастной Венеціи.

Подъ знакомъ Италіи развивалось и французское Возрожденіе, давшее Діану и чудесныя каріатиды Гужона. Изъ Рима были вывезены также Діаны и нимфы Пюже; въ самомъ Версалѣ Людовика XIV, чопорномъ и строгомъ, еще не было мѣста для расцвѣта тѣлесной красоты. Если во французской готикѣ нагота была связана глубокими нитями съ жизнью, религіей и эпосомъ, то со временъ Возрожденія она стала во Франціи лишь элементомъ стиля.

Только съ наступленіемъ вѣка Рококо падаютъ одежды („La chemise enlevée" Фрагонара), бьетъ „Фонтанъ Любви", и знатныя дамы, отправляясь на островъ Цитеру, позируютъ для Діанъ и Венеръ. Правда, нагота Буше и Фрагонара, въ сущности — лишь пикантное deshabillé, а ихъ Венеры — лишь „вялыя лѣнивицы, затерявшіяся въ пѣнѣ кружевъ и бѣлья" (Гонкуры). Правда, для воплощенія такой наготы нужна была не величавая фреска а интимная гравюра, станковая картина или нѣжно-чувственный гобеленъ и фарфоръ. Но все же le dixhuitième реабилитируетъ тѣло, дѣлаетъ его болѣе человѣчнымъ и близкимъ, сближаетъ наготу съ жизнью. Даже мебель, какъ это тонко отмѣтилъ Гюисмансъ въ „A rebours", этотъ жизнерадостный вѣкъ выгибаетъ согласно волнистымъ контурамъ женскаго тѣла. Нѣжная, женственная раковина становится ячейкой цѣлаго стиля...

Но вмѣстѣ съ нарожденіемъ третьяго сословія появились мѣщанскіе тартюфы, доказывавшіе безнравственность наготы, какъ самодовлѣющей темы искусства. „Этотъ человѣкъ беретъ въ руки кисть лишь для того, чтобы показать голое тѣло... Я не прочь на него посмотрѣть, но не люблю, когда мнѣ его показываютъ", писалъ Дидро, обрушиваясь на Буше, и въ этихъ словахъ прозвучала первая и полная ханжества угроза, которую XIX вѣкъ сказалъ наготѣ, отнынѣ ставшей анахронизмомъ. Для нея не было мѣста въ мѣщанскихъ intérieur'ахъ Греза и Шардена.

Однако, обществу, вообразившему себя прямымъ преемникомъ античной демократіи, нельзя было обойтись безъ возстановленія античнаго культа тѣла, и класицизмъ, чисто раціоналистическимъ путемъ, вернулся къ на-

готѣ. Героическая нагота становится морально-гражданской добродѣтелью въ искусствѣ, и даже политическіе дѣятели изображаются Давидомъ полуобнаженными. Когда Давидъ задумалъ картину „Вмѣшательство Сабинянокъ въ борьбу между Римлянами и Сабинянами", многія высокопоставленныя дамы, изъ политическаго снобизма, просили о чести позировать ему для жены Ромула и, подражая примѣру античныхъ женщинъ, предстали передъ нимъ обнаженными на конкурсѣ. Но хотя Давидъ и писалъ жену Ромула съ madame de Bellegarde — въ его наготѣ не было современности. То былъ абстрактный канонъ Поликлета и Рафаеля. бездушная нагота безукоризненныхъ пропорцій. То же самое приходится сказать и о великомъ ученикѣ Давида — Энгрѣ. Въ его восточныхъ Одалискахъ больше Рафаеля, чѣмъ востока. Правда, въ Энгровой наготѣ этотъ холодный раціонализмъ геніально уравновѣшивается эросомъ художническаго любованія („Одалиска" и „Турецкая баня"), но все же она по существу своему является эстетической абстракціей, которая отнынѣ и стала официальнымъ идеаломъ академіи. Вдохновенный пафосъ Энгра, его четкая и широкая линія смѣнились резонерской манерой у его эпигоновъ.

Такъ „класическое" эллинское тѣло, нѣкогда открывшее искусству новый божественный міръ гармоніи, волею исторіи само стало преградою дальнѣйшему постиженію наготы.

Итакъ, борьба за утвержденіе современнаго пониманія наготы, борьба съ ложно-класицизмомъ — такова была проблема, стоявшая передъ новымъ французскимъ искусствомъ въ области nu.

Двойственнымъ было отношеніе къ этой проблемѣ романтизма, который первый возсталъ противъ класической наготы. Эллинскому спокойствію Энгровыхъ тѣлъ Жерико и Делакруа противопоставили пафосъ движенія, напряженность афекта („Грѣшники въ Дантовомъ Аду" и „Плотъ Медузы"). Но этой динамической тенденціей не исчерпывается новая романтическая концепція тѣла. Делакруа, первый французскій колористъ, плѣнившійся яркими чарами Востока и воздушностью Тернера, является возродителемъ того чисто живописнаго пониманія наготы, которое было утеряно послѣ венеціанцевъ. Въ самомъ дѣлѣ, если для Рафаеля. Пуссена и Энгра красота тѣла сводилась, главнымъ образомъ, къ линейной

гармоніи — то въ лицѣ Делакруа, бурность Микеланджело сочеталась съ живописностью Веронезе и Тиціана. Сравните линейное, чисто графическое изящество „Одалиски" Энгра, съ мягкой и жаркой трепетностью „Одалиски" Делакруа — и вы поймете все различіе ихъ подхода къ тѣлу. Делакруа — первый художникъ новаго времени, воспринимающій наготу, какъ красочное пятно, какъ теплый и вибрирующій сгустокъ красокъ. Записи подобнаго рода чисто живописныхъ впечатлѣній наготы въ изобиліи встрѣчаются въ „Дневникѣ" Делакруа. „Дайте мнѣ уличную грязь, и я сдѣлаю изъ нея женское тѣло прекраснѣйшаго цвѣта", пишетъ онъ. Этой парадоксальной, на первый взглядъ, фразой Делакруа хотѣлъ сказать, что тѣло не имѣетъ своего абсолютнаго цвѣта и что окраска его, какъ и всякаго предмета, зависитъ отъ сосѣднихъ цвѣтовъ. „Уличная грязь", рядомъ съ интенсивнымъ, зеленымъ пятномъ, по закону физическаго взаимодѣйствія станетъ розовой, какъ женская кожа.

Этотъ взглядъ на наготу, какъ на красочное видѣніе, не имѣющее своего имманентнаго цвѣта (какъ учила академія съ ея рецептами „тѣльной" окраски), но за то играющее всей полихроміей радуги, и легъ въ основу импресіонизма. Не даромъ импресіонисты ведутъ свое происхожденіе отъ Делакруа. Такимъ образомъ нагота, возведенная Давидомъ на пьедесталъ высокихъ идей, становится у импресіонистовъ самодовлѣющей колористической цѣнностью.

Въ живописной реабилитаціи nu и заключается историческій смыслъ „Завтрака на травѣ" Эдуарда Мане: здѣсь нагота абстрагируется отъ какой бы то ни было идеологіи. Впрочемъ, Мане, развивая красочную гамму Веласкеза, почти не идетъ дальше сопоставленія тѣла, какъ лучистаго пятна, съ окружающими сѣрыми и черными пятнами фона.

Гораздо характернѣе для импресіонизма нагота Поля Ренуара, автора безчисленной серіи „купальщицъ". Этотъ большой мастеръ — типичный импресіонистъ и въ то же время несомнѣнный продолжатель французской традиціи Рококо. Подобно нимфамъ Буше и Фрагонара, его купальщицы исполнены чисто животнаго, бездумнаго сладострастія, которое столь противоположно углубленной, мистической чувственности германцевъ. Въ наготѣ Ренуара больше всего плѣняетъ ея прекрасная поверхность, трепетно-теплая кожа,

блестящая, розовая — съ перламутровыми отливами — эмаль. Это къ Ренуаровской женщинѣ хочется отнести слова Верлена:

Riche ventre qui n'a jamais porté,
Seins opulents qui n'ont pas allaité,
Bras frais et gras, purs de tout soin servile,
Beau cou qui n'a plié que sous le poids
De lents baisers à tous les chers endroits,
Menton où la paresse se profile...

Женщина Ренуара — нѣкій спѣлый плодъ, налившійся алыми соками, созрѣвшій въ солнечномъ полднѣ. И здѣсь различіе между Ренуаромъ, какъ импресіонистомъ, и его предками XVIII вѣка. Изъ будуара Рококо онъ переноситъ наготу на лоно цвѣтущей природы, подъ синія тѣни листвы, и его златоволосыя, пышущія здоровьемъ женщины сами кажутся пучками солнечныхъ лучей, сіяющими отблесками жаркой яри. И несмотря на полнокровную мощность ихъ формы и блестящую эмаль ихъ кожи, кажется, что онѣ угаснутъ съ закатомъ, развѣются въ ночи, сольются со стволами деревьевъ. Весь Ренуаровскій міръ проникнутъ эротикой (и въ этомъ смыслѣ онъ опять таки близокъ „стилю" Рококо), но Ренуаровская эротика, это — пиршество солнца, праздникъ плодородныхъ солнечныхъ зачатій, золотыхъ солнечныхъ поцѣлуевъ.

Если въ наготѣ Ренуара есть нѣкій религіозный Эросъ, то nus „пуантилистовъ" — лишь безтѣлесный миражъ, искрометный фонтанъ, переливающійся спектральными нюансами у Сёра, Синьяка, Ванъ-Риссельберга и Кросса. Эта холодная и раціоналистическая живопись, эта мозаичность фактуры довела до крайняго логическаго предѣла принципъ чисто живописнаго постиженія наготы, найденный Делакруа.

Правда, открытіе импресіонистами цвѣтовой гармоніи человѣческаго тѣла, отражающаго своей зеркальностью всю многоцвѣтность міра, было великимъ и плодоноснымъ откровеніемъ нашего научнаго времени. Оно какъ бы дополнило собою то открытіе линейной гармоніи тѣла, которое сдѣлали древніе ваятели. Но если эллинскіе художники были еще слѣпы ко многимъ цвѣтамъ, то французскіе живописцы прозрѣли уже слишкомъ поздно — когда чувство прекрасной наготы было утрачено. Ибо, несомнѣнно, „чувство наготы" существуетъ такъ же, какъ и „чувство природы".

Утрачено художниками, низведшими наготу на степень предлога для красочныхъ экспериментовъ. Утрачено публикой, гнѣвно оскорбившейся „Завтракомъ на травѣ“ Эдуарда Мане, — этимъ сюжетомъ, не казавшимся аморальнымъ эпохѣ Джорджоне.

II

И дѣйствительно, откуда могло взяться чувство наготы въ XIX вѣкѣ. съ его позитивнымъ духомъ, который одной рукой раскрывалъ новыя колористическія богатства человѣческаго тѣла, а другой — все болѣе и болѣе замыкалъ его въ стыдливыя одежды торжествующаго мѣщанства, все болѣе и болѣе уродовалъ его губительнымъ дыханіемъ города?

Не даромъ, почти на зарѣ этого вѣка, сатирикъ Домье посмѣялся надъ античной наготой, изобразивъ въ своей серіи Histoire ancienne прекрасную Елену въ греческой туникѣ, но съ уродливымъ тѣломъ современности, и надъ наготой нашего времени въ своемъ циклѣ „Купальщицъ“. Не даромъ, въ серединѣ того же столѣтія, Бодлеръ доказывалъ въ статьѣ о Гюисѣ, что „каждый вѣкъ имѣетъ свою грацію“ и что красота нашего времени заключается не въ естественной наготѣ, а въ искусственномъ преображеніи ея модой и въ спеціальной главѣ „Eloge du maquillage“ славословилъ косметику, подымающую женщину надъ природой. „Мода — говоритъ онъ — должна быть разсматриваема, какъ искусное средство преображенія и исправленія природы отъ всего того грубаго, земного и ужаснаго, что приноситъ естественная жизнь...“

Единственнымъ выходомъ изъ этого трагическаго положенія было уйти въ область „репроспективныхъ мечтаній“ или — смириться передъ дѣйствительностью, отобразить въ искусствѣ современную наготу, найти le beau dans l'horrible, какъ выражался Бодлеръ.

Французское искусство пошло сначала именно этимъ, вторымъ путемъ — il faut être de son temps.

Въ исканіи экспресивной наготы и заключается вторая сторона импресіонизма. „Олимпія“ Эдуарда Мане, эта fille de Paris, хрупкая и худосочная какъ чахлый городской цвѣтокъ, эта земная простонародная Венера XIX вѣка, столь оскорбившая своей голой правдой жюри 1865 года, — вотъ первое

Сезанн. *Пять голых женщин (деталь).*

реалистическое nu нашего времени. Но все же Мане положилъ свою Олимпію въ царственную позу тиціановской Венеры, подобно тому, какъ персонажи его „Завтрака на травѣ“ размѣщены по Рафаелю. Дега пошелъ гораздо дальше. Съ геніальной остротой, съ натуралистическимъ паѳосомъ примитива Ванъ-Эйка, со сладострастіемъ японца Кіонага, съ четкостью Энгра рисуетъ онъ современную наготу во всей ея неуклюжей правдѣ. Дегасовскія женщины обнажаются не для кого нибудь, а для себя: онѣ застигнуты врасплохъ нескромнымъ взоромъ художника въ тотъ моментъ, когда моются, причесываются или встаютъ съ постели. По собственному выраженію Дега, онъ изучаетъ наготу „сквозь замочную скважину“. Но онъ подсматриваетъ за ней не какъ Сологубовскій гимназистъ, а какъ анатомъ, жаждущій узнать больное современное тѣло. И посмотрите на женщинъ Дега: это не Венеры и Діаны, вывезенныя изъ Италіи, это — современныя женщины, нервныя и истеричныя, безплодныя и вялыя. Ихъ торсы сужены корсетомъ, ихъ груди отвислы, ихъ движенія несвободны, ихъ кожа не знаетъ солнца. Это женщины той перезрѣлой городской культуры, которая создала цѣлый арсеналъ искусственныхъ чаръ, но обезцѣнила естественную красоту тѣла. Чтобы воплотить эти болѣзненныя формы современной наготы, нужно было поистинѣ гражданское мужество, ибо такіе nus не могли нравиться публикѣ, привыкшей къ льстивой, „грекоримской“ наготѣ, которую преподносили ей Бугро и Кабанели, то въ видѣ „Истины“, то въ видѣ „Справедливости“. Дега сдѣлалъ въ области живописи ту же революцію, которую въ литературѣ произвели Гонкуры *.

Эти маленькія „Моющіяся“ и „Причесывающіяся“ женщины Дега — послѣдній предѣлъ возможнаго развѣнчанія великой наготы прошлаго, низведенной

* Но характерно, что если Дега, какъ рисовальщикъ, остается безсердечнымъ аналитикомъ, то за то, какъ колористъ, онъ является визіонеромъ и романтикомъ. Каждая пастель его представляетъ собою это прихотливое сплетеніе правды формы съ ложью красокъ. Но откуда же черпаетъ Дега эти великолѣпныя краски — развѣ та же современность, изломавшая плавныя женскія линіи, не изсушила алыхъ розъ женскаго лица, не загасила природнаго пламени женской кожи? Но Дега — импресіонистъ; онъ знаетъ завѣты Делакруа и вотъ онъ окружаетъ свои худосочныя тѣла пестрыми тканями и заставляетъ тусклое зеркало ихъ кожи играть тысячью оттѣнковъ окружающей среды. Это — чрезвычайно любопытное сочетаніе натурализма рисунка съ романтизмомъ колорита.

безпощаднымъ насмѣшникомъ съ монументальнаго пьедестала Всенародной Красоты до замкнутой уборной мѣщанскаго intérieur'a. Дега унаслѣдовалъ отъ Энгра его изумительную строгость и четкость рисунка, но во имя правды онъ промѣнялъ ясную Энгрову гармонію жестовъ и позъ — на острыя чары неожиданности и асиметріи.

Казалось, дальше итти было некуда. Однако и этотъ предѣлъ былъ превзойденъ. Сначала — Анри де Тулузъ-Лотрекомъ, обнажившимъ тлѣнную наготу современныхъ Фринъ, затѣмъ Ванъ-Гогомъ (Femme nue) и Ванъ-Донгеномъ, влюбленнымъ въ „экзотическое" трико цирковыхъ наѣздницъ — этотъ современный сурогатъ наготы.

Правда, другіе художники стремятся опоэтизировать Дегасовскую правду. Таковъ Вюйаръ, этотъ тонкій интимистъ, умѣющій извлекать изъ убогихъ спаленъ съ черными каминами, бѣльемъ и розовымъ тѣломъ благородную гамму Веласкеза. Таковъ и Пьеръ Боннаръ, унаслѣдовавшій отъ XVIII вѣка любовь къ будуару; но какъ далеки его cabinets de toilette съ ихъ мѣщанскими обоями отъ пышныхъ святилищъ Фрагонара! Боннаровскія уборныя — это тѣ самыя лабораторіи, гдѣ естественная нагота, столь ненавистная Бодлеру, маскируется передъ тѣмъ, какъ выйти на улицу. Впрочемъ, Боннаръ не отказывается отъ „естественной" наготы — онъ ищетъ въ ея анемичной вялости чахлое очарованіе опаловыхъ переливовъ...

У Феликса Валлоттона мы видимъ иную попытку преодолѣнія Дегасовской наготы — онъ старается сочетать правду Дега со стилемъ Энгра. Его тѣла — пластичны и монументальны, словно высѣчены изъ камня. Но недаромъ, несмотря на всю класическую строгость и олимпійское спокойствіе Валлоттоновскаго рисунка, за его картинами всегда чувствуется злая карикатура. Изображая комнатную и уродливую наготу нашего времени à travers Ingres, Валлоттонъ неправильно смѣшиваетъ двѣ стихіи художества — малую и большую, станковую картину и фреску. Художественно-аналитическія „открытія" Дега, Тулузъ-Лотрека и другихъ имѣютъ огромную культурно-эстетическую цѣнность; это поистинѣ — „человѣческіе документы".

Но эта современная упадочная и болѣзненная нагота неспособна „украсить" стѣны, ибо она не радуетъ, не окрыляетъ душу. Она не можетъ быть отлита и кристализована въ статическія формы монументальнаго искусства, какъ, напримѣръ, эллинская нагота V вѣка, возведенная Поликлетомъ въ

канонъ. Она не можетъ быть элементомъ стиля, ибо она не является нашей эстетической нормой, нашимъ идеаломъ. А монументальное искусство, по своей природѣ, — всегда идеалистично.

III

Вотъ почему французскіе художники, которыми овладѣла мечта о стилѣ, должны были отвернуться отъ Дегасовскаго „сегодня“ и обратиться къ самымъ истокамъ тѣлеснаго культа, чтобы найти его изначальную традицію. Тотъ же самый Бодлеръ, который призывалъ художниковъ отъ уродливой наготы современности къ искусственной магіи моды, мечталъ о свѣжей и первобытной наготѣ „Малабарки“ и „Креолки“.

Во французскомъ нео-архаизмѣ мы и видимъ сліяніе экзотическихъ вкусовъ съ изученіемъ раннихъ культуръ.

Въ поискахъ этой новой, здоровой наготы, не изломанной городомъ, покинулъ Европу Поль Гогенъ. Онъ направился въ древнюю Полинезію, туда, гдѣ вся орнаментика представляетъ собой развитіе женскаго тѣла, гдѣ женщина нѣкогда почиталась, какъ богиня. И тамъ, на Таити, среди стройнотѣлаго племени Маори, онъ открылъ бронзовую наготу Таитянки. „Золотокожая Ева съ могучими и гибкими членами, съ сильными и гладкими, какъ ліаны, ногами, съ волосами, густыми, какъ мохъ, съ устами цвѣтущими сочнымъ шиповникомъ и двумя спѣлыми плодами на груди — золотокожая Ева, царица-дитя и дикарка-богиня“ — такою описываетъ Гогенъ въ своемъ дневникѣ эту туземную „Вахинэ“ (женщину). И такою встаетъ она передъ нами на его полотнахъ — его Золотокожая Жена, матово-бронзовая, съ зелеными отливами и изсиня-черной шевелюрой, съ широкими плечами и узкими бедрами — сладострастная, но безгрѣшная, ибо ея нагота — по ту сторону добра и зла, какъ нагота цвѣтовъ и животныхъ.

„Это — не маленькая и миленькая Rarachou, внимающая милому романисту Пьеру Лоти, играющему на гитарѣ. Это — Ева, которая и послѣ грѣхопаденія можетъ ходить обнаженной, не будучи безстыдной и сохраняя свою животную красоту, какъ въ первый день творенія. Материнство не обезобразило ее — такъ могуче ея сложеніе“, писалъ Гогенъ. „Маорійская женщина никогда не можетъ быть безвкусной или смѣшной, ибо въ ней есть то чувство

декоративной красоты, которое восторгаетъ меня во всемъ искусствѣ Маркизскихъ Острововъ" *. Въ этихъ словахъ — вся концепція Гогеновской наготы, съ ея утрированнымъ „здоровьемъ". Въ ней нѣтъ эротики въ узкомъ смыслѣ, ибо эротическія культуры (индійская или Рококо, напримѣръ) предпочитаютъ частичное обнаженіе — наготѣ. Въ ней есть нѣчто бо́льшее. У Луи Давида тѣло было служанкой идеи, у Мане и Ренуара — красочнымъ пятномъ, у Дега — патологическимъ документомъ. У Гогена же нагота становится центральнымъ пунктомъ картины. Это не колебаніе свѣта, не красочный миражъ; это — органическая и объективно существующая часть природы, прекрасная орхидея, развернувшаяся въ экзотическомъ саду. Это — мистическій цвѣтокъ, цвѣтокъ Добра, еще не оторвавшійся отъ матери-земли и поэтому такой же темный и рудо-красный, какъ она. И не потому ли большинство обнаженныхъ фигуръ Гогена стоятъ и подымаются надъ землей во весь свой ростъ, какъ стебли растеній? И не потому ли также Гогенъ всегда изображаетъ наготу въ зеленой рамѣ природы, въ оправѣ роскошнаго пейзажа. Какъ Джорджоне, онъ умѣетъ слить человѣческое тѣло съ окружающимъ пейзажемъ въ одно цѣлое или — лучше сказать — насытить природу сладострастнымъ великолѣпіемъ тѣла. Такова, напримѣръ, и эта чудесная Таитянка, La Dame au Mango (собств. С. И. Щукина), лежащая подъ опахаломъ экзотическаго дерева и сама вѣющая зноемъ тропическаго полдня. Это — Бодлеровская Vénus coulée en bronze d'Afrique, могучая Венера-прародительница, восточная Астарта, сильная и юная тигрица.

И не случайно заставилъ ее Гогенъ лечь въ позѣ тиціановской Венеры и „Олимпіи" Мане — эта Маорійская Венера столь же класична въ своемъ родѣ, какъ и ея старшія сестры. Но она ближе къ первой, чѣмъ ко второй. Ибо творчество Гогена возвращается къ живописному великолѣпію венеціанцевъ и еще дальше — къ величавой монументальности архаическаго Востока, къ выразительности и декоративности мексиканцевъ и перуанцевъ. То самое „чувство декоративной красоты", которое плѣняло его въ маорійскихъ жен-

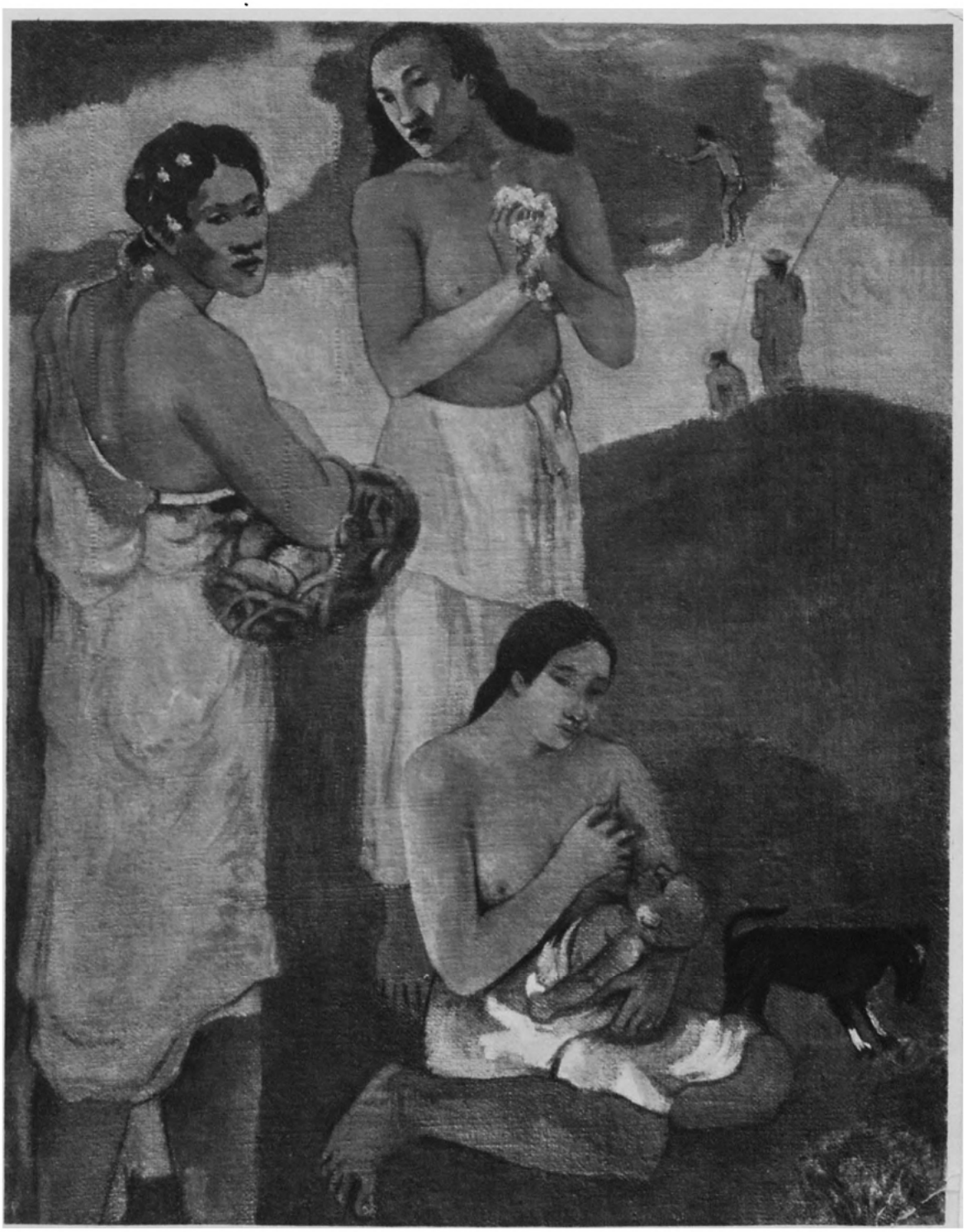
*) И дальше: „Женщина Маори отличается отъ всѣхъ другихъ женщинъ пропорціями своего тѣла, приближающими ее къ мужчинѣ; это Diane chasseresse, но съ широкими плечами и узкимъ тазомъ". Черта — свойственная, замѣчу я отъ себя, архаическому типу человѣка вообще.

щинахъ и въ искусствѣ Маркизскихъ острововъ, и отличаетъ его наготу отъ наготы импресіонистовъ. Умѣя „исполнить небольшое полотно съ размахомъ огромной фрески“ (Морисъ Дени), онъ мечталъ о наготѣ, какъ объ украшеніи жизни, какъ объ элементѣ стиля, какъ о живописно-орнаментальномъ арабескѣ стѣны. Вотъ почему, воспитанный на искусствѣ Востока, онъ предпочиталъ плоскую, силуетную манеру живописи — илюзіи третьяго измѣренія.

Здѣсь — различіе между Гогеномъ и Сезанномъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, двумя развѣтвленіями современной живописи.

Геніальный мѣщанинъ, ясновидецъ вещей, Сезаннъ не чувствовалъ вѣчно-женственнаго очарованія Афродиты. Посмотрите на землисто-зеленыя, тяжеловѣсныя Сезанновскія тѣла, на эти „Cinq nus“ или „Sept nus“ (одно названіе чего стоитъ!) — передъ вами не мистическіе цвѣты Матери-Земли, а сама Земля — сырая, рыхлая и масивная. Это прежде всего — la belle viande, какъ выразился самъ, Сезаннъ о женскомъ тѣлѣ, — красивое мясо, человѣческая самка. Прообразъ ея можно встрѣтить въ лапидарныхъ рисункахъ средневѣковаго, синезеленаго фаянса (который Сезаннъ такъ любилъ изображать), въ эротическихъ и сатирическихъ скульптурахъ, которыя украшаютъ собою соборы, „въ безпутствѣ соблюдая чувство мѣры и гнусность доведя до красоты“, въ Евахъ многихъ германскихъ и фламандскихъ примитивовъ. Здѣсь какое то совпаденіе въ отношеніи къ женщинѣ у готическаго художника и у современнаго провинціала — къ женщинѣ, какъ къ бѣсовской силѣ, исчадію ада, грубо-тѣлесной и бездушной стихіи. И дѣйствительно, изъ біографіи Сезанна извѣстно, что этотъ странный нелюдимъ усердно посѣщавшій церковную службу, до смѣшного боялся и стѣснялся натурщицъ. Боясь женскаго соблазна, онъ писалъ съ натуры лишь мужскія тѣла, но такъ какъ въ Aix'ѣ ихъ нелегко было имѣть, то ему и приходилось довольствоваться урывочнымъ созерцаніемъ купающихся солдатъ! Такимъ образомъ, обнаженныя женщины Сезанна — плодъ его фантазіи, а такъ какъ фантазія его была раздвоена между соблазномъ и боязнью грѣха — то его нагота и похожа на средневѣковый гротескъ, продуктъ аналогичнаго дуализма духа.

Эта особенность Сезанновскаго натурализма становится еще болѣе понятной при знакомствѣ со всей его живописью въ цѣломъ. Это культъ само-



Гогенъ. *Женщины.*

долѣющей матеріи паѳосъ внѣшней формы. Нагота плѣняетъ его лишь своей лѣпкой и компактностью, своимъ чередованіемъ цилиндрическихъ и шарообразныхъ формъ. Она дѣйствуетъ лишь на его осязательное чувство; она для него такой же предметъ, какъ яблоко или компотникъ.

Вотъ почему, несмотря на всю монументальность Сезанновскихъ композицій съ обнаженными фигурами, ихъ нельзя назвать декоративными въ строгомъ смыслѣ этого слова — онѣ слишкомъ тяжелы и скульптурны для стѣны. Идеаломъ Гогена была фреска, идеаломъ Сезанна — круглая скульптура.

IV

Отсюда вытекаетъ и различіе между двумя групами молодыхъ французскихъ художниковъ — той, которая, отправляясь отъ Сезанна, чисто абстрактнымъ путемъ возводитъ зданіе новой наготы, и той, которая — идя путями Гогена — ищетъ вдохновенія въ традиціяхъ архаическаго искусства, грезитъ, подобно ему, о нѣкоей первобытной Золотокожей Женѣ.

Въ „кубизмѣ“ есть стремленіе къ созданію монументальной наготы, но къ этой проблемѣ онъ подходитъ не съ точки зрѣнія живописи и даже не съ точки зрѣнія геометрической графики первобытныхъ художниковъ, — а какъ разсудочная архитектура къ возведенію дома.

Такова именно нагота Пикассо, сложенная изъ отдѣльныхъ каменныхъ глыбъ — геометрическая схема тѣлесныхъ „объемовъ“, скульптура на полотнѣ. Въ ней есть мощь и выразительность каменной бабы, какой нибудь Венеры доисторическаго вѣка. Но въ ней нѣтъ ни первобытной эротики, ни первобытной наивности — это голая геометрическая формула. Ея выразительность однобока; это — Сезанновскій гротескъ, доведенный до гипертрофіи.

Внѣшне противоположенъ и внутренно родствененнъ Пикассо — Матиссъ. И для него нагота, прежде всего, геометрическая фигура, построенная на правильномъ чередованіи линій и угловъ. Но эта фигура насыщена цвѣтомъ и вырисовывается на яркомъ фонѣ цвѣтистымъ арабескомъ. Корни Матиссовской живописи — на Востокѣ, въ арабскихъ и персидскихъ миніатюрахъ и фрескахъ. Но, перенесенный въ область масляной живописи, этотъ восточный силуетъ становится у него плакатнымъ пятномъ. Его живопись по-

хожа на гигантски увеличенную миніатюру, но не на фреску, какъ живопись Гогена. Вотъ почему, несмотря на большіе размѣры, панно Матисса — не Grand Art, не монументальное искусство, но талантливый плакатъ.

Такъ, въ поискахъ выразительности, Пикассо и Матиссъ забываютъ о граняхъ живописи. Первый имитируетъ скульптуру, второй — миніатюру, эмаль, расписное окно. И тотъ и другой, въ сущности, аналитики — имъ чужда мечта о гармоніи человѣческаго тѣла, чуждо стремленіе къ стилю. Въ „сдвинутой" каменной грудѣ Пикассо, въ „экспресивномъ" силуетѣ Матисса — гротескъ, но не статуя и не орнаментъ, не „εἴδωλον" и не „икона".

Діаметрально противоположно по своимъ заданіямъ творчество Дени, Майоля и другихъ — я говорю о заданіяхъ, а не о размѣрѣ талантовъ.

Морисъ Дени—не очень крупная величина, гораздо меньше Пикассо. Но его искусство выше психологическаго „сдвига" современности — оно стремится къ какому то свѣтлому и аполлонически-ясному обобщенію. Оно черпаетъ свои вдохновенія въ искусствѣ ранней готики, какъ Пикассо — въ демонизмѣ романской скульптуры. Не тяжесть тѣла, но его плавность, не экспресія линіи, но ея ритмъ — плѣняютъ Дени. Онъ любитъ граціозныхъ, улыбающихся и женственно округлыхъ Мадоннъ XIII вѣка. Именно этой полнотой формы, упругой округлостью, дѣвственной свѣжестью радуютъ его хороводы и купанія. Дени сочетаетъ въ нихъ языческую любовь къ тѣлу съ христіанской святостью, и въ этомъ — особенная печать его индивидуальности. Но ему далеко не всегда удается удержаться на высотахъ архаизма, и часто онъ впадаетъ въ вялую слащавость Кановы или сухость Энгра. Онъ не одаренъ смѣлостью Матисса и кубистовъ и несомнѣнно — эклектиченъ; но онъ яснѣе ихъ понимаетъ задачи монументальной живописи и метафизическое, радующее значеніе наготы, какъ декоративнаго элемента.

Въ лицѣ Майоля готическое вдохновеніе гармонически сочетается съ греческимъ архаизмомъ. И весьма характерно, что пренебреженіе Гогена къ грекамъ отнюдь не помѣшало его ученику Майолю, подъ вліяніемъ деревянной скульптуры Понтъ-Авенскаго мастера, устремиться именно къ греческимъ идеаламъ красоты. Любопытное замѣчаніе находимъ мы по этому поводу въ воспоминаніяхъ Мориса Дени: „Гогенъ никогда не добивался красоты въ к л а с и ч е с к о м ъ смыслѣ этого слова, но его вліяніе направило насъ именно къ ней". Ибо Гогенъ училъ синтезу, а именно такое синтети-

ческое пониманіе наготы и открылось Майолю, когда — минуя каноническія формы Периклова вѣка — онъ заглянулъ вглубь архаической Греціи. Въ этомъ смыслѣ, искусство Майоля — плодотворный и косвенный результатъ археологическихъ открытій конца XIX вѣка, обнаружившихъ сокровища греческой пластики періода между Микенской эпохой и Перикловымъ вѣкомъ. Въ извѣстной степени, эти открытія сыграли въ эстетическомъ сознаніи современности такую же роль, какъ раскопки антиковъ—въ эпоху Ренесанса или раскопки Помпеи — въ концѣ XVIII столѣтія. Болѣе того: такъ какъ этими новѣйшими открытіями обнаружены были не завершенія, а начала художественнаго стиля, то ими были развернуты бóльшія возможности. Въ мудрой простотѣ и величавости ранне-греческой пластики, въ юношеской мужественности архаическаго Аполлона, въ сладострастной женственности Акропольскихъ Дѣвъ открылась, какъ никогда еще, пластическая красота человѣческаго тѣла. Отнынѣ началась рѣшительная переоцѣнка „антиковъ", которые раньше были синононимами академизма для молодыхъ художниковъ (и въ томъ числѣ Гогена), возставшихъ противъ Alma Mater. Впервые современное искусство перестало смотрѣть на Грецію сквозь призму Рима и Ренесанса, Торвальдсена и Кановы и вернулось къ ней радостно и добровольно.

Майоль одинъ изъ первыхъ воспитался на созерцаніи танагрскихъ статуетокъ и Акропольскихъ Дѣвъ. Здѣсь почерпнулъ онъ ритмичность ансамбля, величавую плавность линій, полноту формы, упрощенность плановъ — все то, чѣмъ разнится его гармоническая и монументальная пластика отъ нервныхъ и динамическихъ фрагментовъ Родена, этихъ фрагментовъ эллинизма. Любовь къ огруглости сближаетъ Майоля съ готикой, но онъ все таки больше грекъ, нежели христіанскій ваятель. Въ женщинахъ Майоля, съ ихъ налитыми и круглыми, какъ кубки, грудями, съ ихъ полными, колоннообразными колѣнами, есть какое то первобытное, крѣпкое и здоровое сладострастіе ранней Греціи и вмѣстѣ съ тѣмъ —Золотокожей Жены: ибо онъ ученикъ Гогена. Болѣе эклектиченъ Бурдель, сочетающій греческую „фронтальность" съ cotraposto (налеганіе на одну ногу) готики и романтизмомъ Рюда и Корпо. Вообще, французскій нео-традиціонизмъ въ достаточной степени эклектиченъ, но всѣ его исканія тѣлесныхъ традицій объединяются однимъ стремленіемъ — къ синтезу.

Майоль. *Женщина*

И недаромъ молодые французскіе художники снова заговорили объ Энгрѣ и класицизмѣ: принципы Энгра — „прекрасная форма предполагаетъ округлую моделировку, безъ внутреннихъ деталей“ и „прекрасная форма есть чередованіе плоскостей съ округлостями“, — какъ нельзя болѣе приложимы къ синтетической полнотѣ формы въ скульптурѣ Майоля, Бурделя, Бернара.

Итакъ, снова, какъ и въ началѣ XIX вѣка, возникла мечта о гармоническомъ тѣлѣ, о монументальной наготѣ, о человѣкѣ-статуѣ.

Но не противорѣчитъ ли это чаемое утвержденіе тѣла, какъ декоративнаго и статуарнаго элемента, нашему одѣтому времени съ его „міровымъ динамизмомъ“, и не правы ли футуристы, доказывающіе, что нагота — анахронизмъ?

Нѣтъ, мнѣ думается, что итальянскіе художники ошибочно называютъ себя художниками будущаго. Они — рабы нашей городской современности, апологеты сегодняшняго дня. Да, сегодня — нагота еще анахронизмъ. Но вѣдь подлинное искусство потому и искусство, что оно не плетется въ хвостѣ жизни, но предваряетъ ея медленное теченіе вѣщимъ озареніемъ далей будущаго. А это будущее развѣ не мечтается всѣмъ намъ, полюбившимъ красоту, воскресеніемъ эллинства — царствомъ прекраснаго тѣла и прекраснаго духа?

Конечно, еще не настало время, когда „пляшущій зритель и пляшущая зрительница придутъ въ театръ и у порога оставятъ свои грубыя, свои мѣщанскія одежды“ — мы еще недостойны сдѣлать это: мы будемъ смѣшны. Надо сначала перевоспитать человѣчество — эстетически и морально.

И уже множатся предвѣстія этого новаго, одухотвореннаго культа тѣла, — тѣла, какъ зеркала души, какъ могучаго инструмента выразительности, чьи струны — линіи. Айседора Дэнканъ, школа Далькроза, переоцѣнка физическаго воспитанія, пластическія исканія въ сферѣ театра — развѣ все это не отрадныя знаменія грядущаго „ритмическаго человѣка“, грядушей здоровой и прекрасной наготы, въ которой выпрямится (чудесное выраженіе Глѣба Успенскаго) „скомканная“ душа современности?

СОДЕРЖАНІЕ.

Отъ автора	III
Проблема „натюрморта“	1
Пейзажъ во французской живописи .	21
О портретѣ	55
Нагота во французскомъ искусствѣ	89